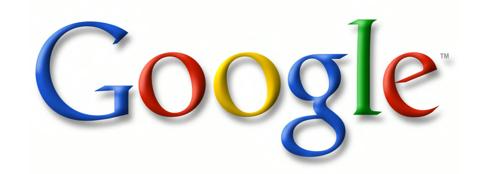
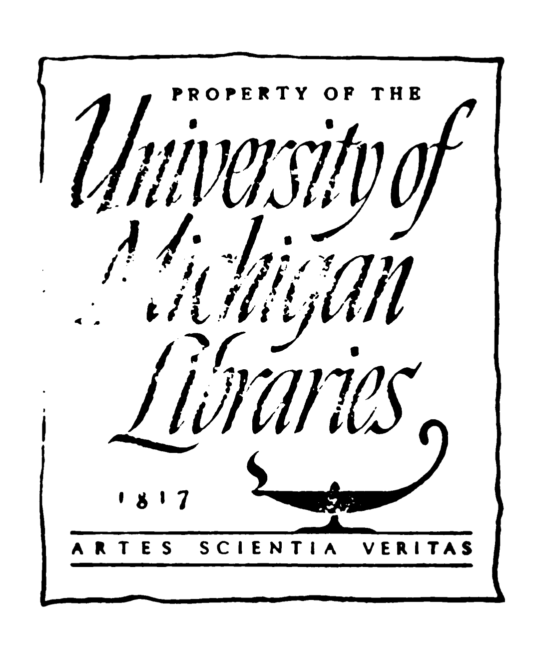
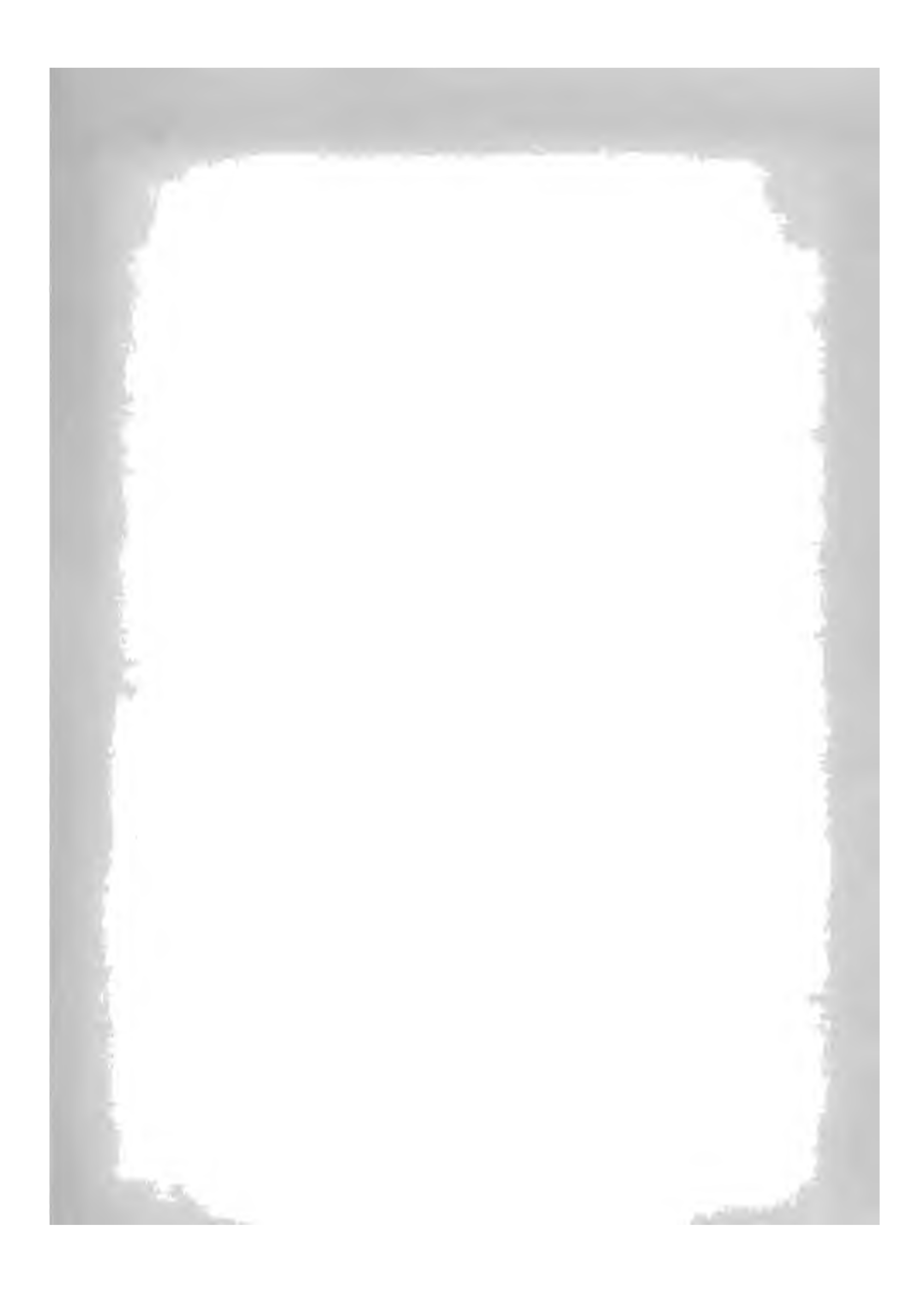
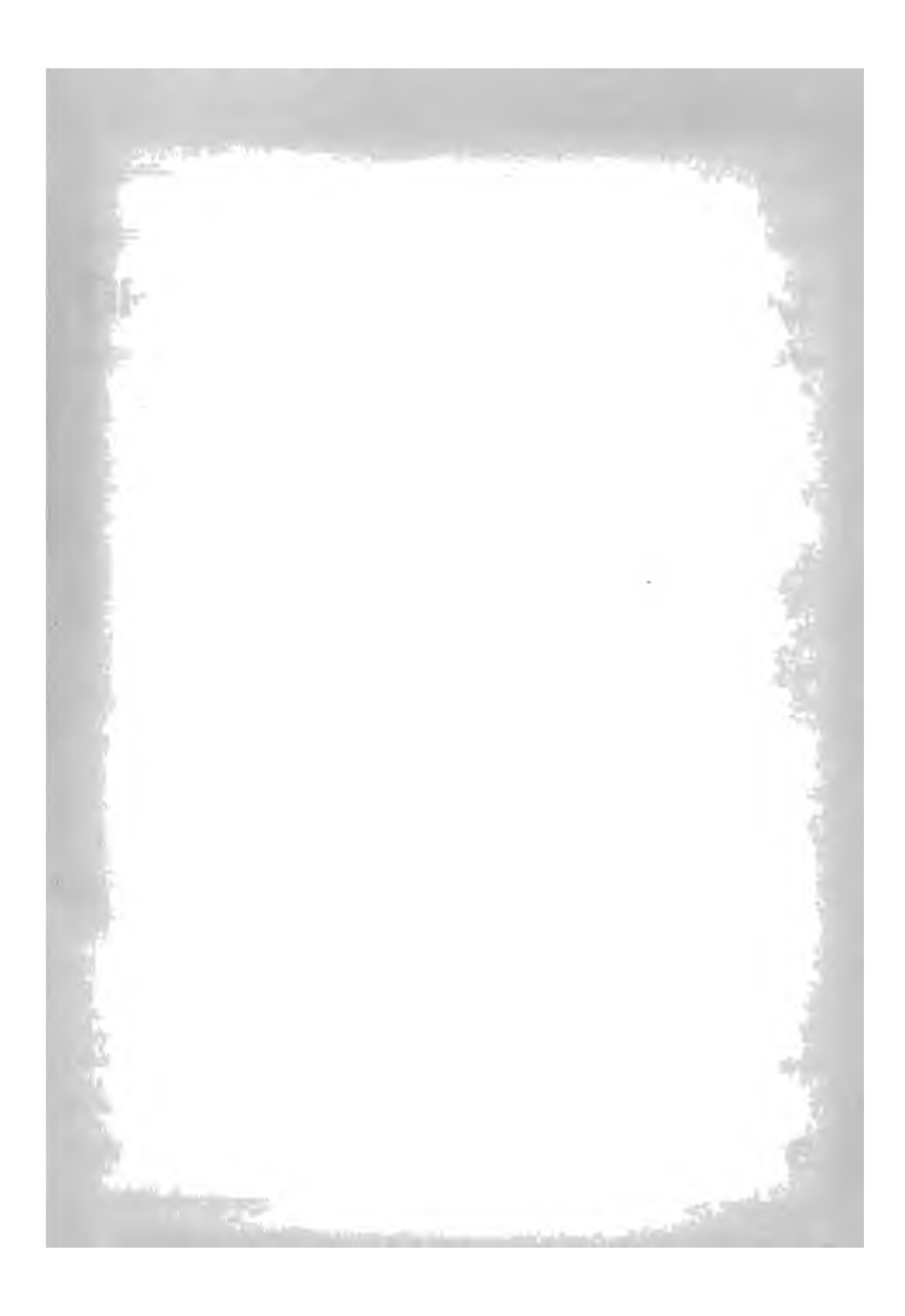
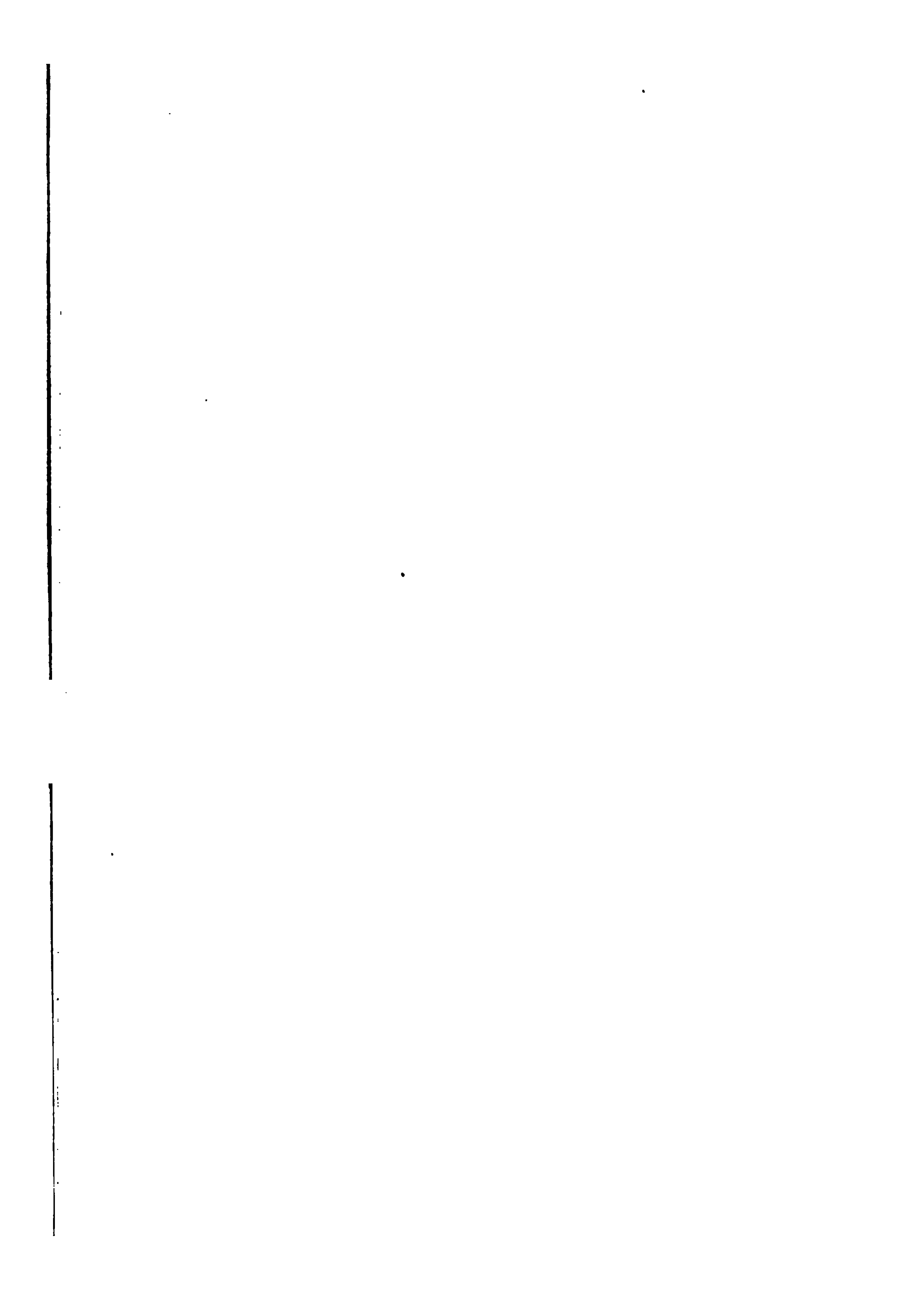



PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS







MAX SAUERLANDT, GRIECHISCHE BILDWERKE



MIT 140, DARUNTER ETWA 50 GANZSEITIGEN, ABBILDUNGEN.

EINUNDZWANZIGSTES BIS VIERZIGSTES TAUSEND. 1907.

KARL ROBERT LANGEWIESCHE.

DÜSSELDORF UND LEIPZIG.



Die zweite Auflage dieses Werkes, das 21.—40. Tausend umfassend, wurde im November des Jahres 1907 für den Verlag Karl Robert Langewiesche in den graphischen Anstalten J. J. Weber in Leipzig hergestellt. Die Autotypie-Druckstöcke sind ebendort nach den besterreichbaren Vorlagen für dieses Werk gearbeitet. Die Lieferung des Kunstdruckpapieres lag in den Händen der Firma Ferdinand Flinsch in Frankfurt am Main. Einband und Kartonnage aus der Leipziger Buchbinderei Fikentscher. Schmuck und äußere Gestaltung von Karl Köster, M.-Gladbach.



GRIECHISCHE BILDWERKE



„Wir tragen
die Trümmer ins Nichts hinüber
und klagen
über die verlorene Schöne."

Wir werden nie aufhören können, auf das griechische Altertum als auf das goldene Zeitalter zurückzublicken; je enger wir uns selbst gebunden fühlen, mit um so tieferem Verlangen nach Freiheit und Natürlichkeit, je freier und natürlicher wir unser eigenes Dasein empfinden, mit um so größerer Heiterkeit und um so lebhafterem Glücksgefühl. Denn in den Griechen, diesen „frischen Jünglingen der Welt", werden wir immer von neuem den Menschen erkennen, wie er heil und gesund zum erstenmal aus den Händen der Natur hervorgegangen ist, um in vollkommener Unbefangenheit seine Kräfte zu entfalten.

„Nicht bloß ewige Kinder waren die Griechen, wie sie der ägyptische Priester schalt, sondern auch ewige Jünglinge." Da ist nichts erzwungen, nichts verstellt, durchaus herrscht überall die reizendste Leichtigkeit natürlichen Empfindens. Frei darf Hermes angesichts von Hephästos' Schmach vor den Göttern glühend bekennen, daß er gleichem und herberem Schimpf zum Trotz sich in der goldenen Aphrodite Arme sehne. — Wer empfände nicht, daß Gesundheit höchstes Gut ist? Wo aber hat das natürlichste Gefühl so unvergeßlichen Ausdruck gefunden wie in dem griechischen Skolion, das neben dem Glück der Gesundheit als wünschenswertestes Gut die Schönheit preist?

1.

„Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Bewußtsein eigener Gesinnungen und Gedanken, das Erkennen seiner selbst, welches ihm die Einleitung gibt, auch fremde Gemütsarten innig zu erkennen." Es ist in der Tat ein Zeugnis für die Klarheit des ethischen Bewußtseins der Griechen, daß unter ihnen dieser Satz, mit dem Goethe auf der Höhe des Lebens seine Beurteilung Shakespeares einleitet, schon in frühester Zeit erstes Gesetz sittlicher Bildung war. Denn jenes apollinische „Erkenne dich selbst" darf nicht in der späteren einseitigen Verkehrung als Mahnung, die eigene Schwäche zu erkennen, verstanden werden; es entspringt vielmehr ganz ursprünglich der Erkenntnis, daß der Mensch den Sinn der ihn umgebenden Welt nur in dem Maße zu begreifen imstande ist, wie er die Bedingungen und den Inhalt seines eigenen Daseins erkennt, da doch einmal der Mensch das Maß aller Dinge ist.

Wir freilich sind gewohnt, die Begriffe Selbstbewußtsein und Naivität als gegensätzlich zu empfinden. Und doch bedeutet Naivität nur, daß nicht mehr und nichts anderes geäußert wird, als in Wahrheit vorhanden ist: naiv ist jeder ganz aufrichtige Mensch. Aufrichtigkeit aber ist der Grundzug des griechischen Charakters, in dem zu allen Zeiten die Naivität mit dem höchsten Selbstbewußtsein verbunden war.

Dieses griechische Selbstbewußtsein entsprang der vollkommenen geistigen Freiheit der griechischen Menschheit. Als der Perser Hydarnes, der fürstliche Herr über Kleinasien — erzählt Herodot — spartanischen Gesandten riet, die Freundschaft des Perserkönigs zu suchen, war ihre Antwort: Wohl verstehst du dich, Hydarnes,

auf die Knechtschaft, aber die Freiheit hast du nicht gekostet, du weißt nicht, ob sie süß ist oder nicht. Denn hättest du sie gekostet, so würdest du uns raten, um sie zu kämpfen, nicht mit Speeren allein, sondern noch mit Beilen. Und als denselben Gesandten angesonnen wurde, vor dem Könige niederzufallen, weigerten sie sich dessen und erklärten, sie würden es nimmer tun, auch wenn man sie mit den Köpfen auf die Erde stieße, denn ihre Gewohnheit sei es nicht, vor einem Menschen niederzufallen, und auch nicht deswegen seien sie gekommen.

Dieses bare Unvermögen, auf die freie Selbstbestimmung zu verzichten, das sich in jeder Äußerung griechischen Geistes ausspricht, ruht wohl meist verhalten. Wo es aber auf die Probe gestellt wird, in Szenen des Kampfes, ja des Kampfes mit den olympischen Göttern, da bricht es mit überwältigendem Pathos hervor.

Schon die Alten selbst haben die Gunst des Klimas, alle die Vorzüge des hellen Himmels und des „göttlichen Meeres", die dem griechischen Wesen die kristallene Durchsichtigkeit und die rastlose Regsamkeit mitgeteilt zu haben scheinen, die heitere Mannigfaltigkeit des reich gegliederten Landes gepriesen, ja selbst versucht, sich aus diesen natürlichen Bedingungen die Kraft und den Reichtum ihrer Anlagen zu erklären. Ein liebenswürdiger Zug leichtherziger Bescheidenheit, die aber dem eigenen Verdienst sicher nicht gerecht geworden ist. Der griechische Charakter war nicht das Produkt einer günstigen geographischen Situation, er entwickelte sich in strenger, Geist und Körper gleichmäßig anspannender Zucht aus der einzigartigen Anlage des Volkes, das freilich den gegebenen Naturbedingungen abzugewinnen gewußt hat, was ihnen abzugewinnen war.

Nie hat die künstlerische und sittliche Intelligenz der Griechen Freiheit mit Ungebundenheit im Ernst verwechseln können. Die Freiheit, die ihnen Lebensbedürfnis war, hat die edelste Form: Unabhängigkeit von fremdem Zwang, um dem eigenen Gesetz gehorsam sein zu können, mit dem Bewußtsein, „daß die Zufälle über den Menschen gebieten und nicht der Mensch über die Zufälle". Dieses Bewußtsein gibt der griechischen Heiterkeit den Gehalt schwermutvollen Ernstes, ohne den jede Heiterkeit wertlos und unerträglich bleibt.

Was Herodot den Griechen Demaratos zu Xerxes sagen läßt, ist sicher allgemein griechische Überzeugung gewesen: Obwohl die Griechen frei sind, sind sie doch nicht in allem frei; sie haben über sich das Gesetz, das sie weit mehr fürchten als deine Leute dich, und was das Gesetz ihnen gebietet, das tun sie.

Aber auch diese freiwillige Unterordnung unter die Zucht des Staatsgesetzes, die wir als so eigentümlich griechisch empfinden, war noch nicht die letzte Idee der griechischen Ethik. Hinter dem allgemein verbindlichen Staatsgesetz stehen unverbrüchlich die „ungeschriebenen Gesetze", die Norm, nach der jeder einzelne für sich sein Leben zu führen hat, um die selbstbewußte Freiheit seiner Persönlichkeit zu bewähren.

In dieser willkürlichen Selbstbeschränkung haben die Griechen ihre Meisterschaft bewiesen. Vielleicht nicht immer im Leben, wo die politische Leidenschaft oft das ethische Bewußtsein überschäumte, wohl aber im Denken und in der Kunst, in der die Griechen ihr eigenes Ideal gebildet haben. Wie sie sich hier darstellen, so wünschten sie zu sein, nicht nur zu scheinen.

2.

Der ethische Grundzug des griechischen Charakters, die Forderung freier Selbstbestimmung ist das Neue, was die Griechen gebracht haben. Wir vergessen das leicht; weil diese Forderung uns nun seit langem selbstverständliches und unveräußerliches Gut geworden ist.

Der ganze antike Orient hat sich nie über die rohe Auffassung zu erheben vermocht, die in dem despotischen Herrscher den Gipfel der Weltentwicklung sieht. Damit fiel auch der Kunst des Orients die Verherrlichung einer Übermacht des Menschen über den Menschen als höchste Aufgabe zu, die noch dazu ganz wesentlich als physische Übergewalt gefaßt und dargestellt wurde. In Griechenland dagegen steht von An-

fang an der Mensch nach seiner einfachen, natürlichen Erscheinung, nur um seines menschlichen Wesens willen frei neben seinesgleichen, in der leichten Ruhe ungeschminkter Natürlichkeit. In seiner Darstellung verbindet sich die anmutigste Bescheidenheit mit dem deutlichen Stolz selbstbewußter menschlicher Existenz.

Es ist ja die große Tugend der Griechen, „keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu tun". Sie scheuen sich nicht, das Selbstverständliche auszusprechen, aber weil sie ihm dabei ganz den Charakter des Selbstverständlichen lassen, erscheint alles, was sie zu sagen für wert halten, so überwältigend neu und bedeutend. Keine Kunst, die sich durch ihre ganze Entwicklung von jedem Schein unedler Prätention so völlig frei erhalten hätte, die so durchgehend positiv, allem Überschwung des Empfindungsausdrucks ferngeblieben wäre.

3.

Die Darstellung des Menschen in dem ganzen Umfange seiner körperlichen und ethischen Erscheinung ist der Inhalt der griechischen Kunst. Wir kennen außer der griechisch-europäischen keine Kunst, die ähnlich gerichtet wäre. Überall freilich, wo nicht religiöse Befangenheit dazwischentrat, ist auch sonst der Mensch Gegenstand künstlerischer Darstellung gewesen, aber gleichmäßig herrscht überall sonst die Tendenz, die menschliche Gestalt ihrer Unvergleichlichkeit, den Menschen seiner Individualität zu entkleiden und die menschliche Gestalt zu einer bloßen Schmuckform, einem Ornament zu entwürdigen, und wäre es auch in so monumentaler Pracht wie in dem mit farbigen Glasuren kostbar überschmolzenen Fliesenfries der Bogenschützen am Palast des Perserkönigs in Susa.

Das Bewußtsein dieses unüberbrückbaren Gegensatzes zwischen Asien und Europa, der die ganze Geschichte der Menschheit erfüllt, ist übrigens so alt wie das Selbstbewußtsein griechischer Gesittung überhaupt. Das Geschichtswerk des Herodot hebt mit dieser Erkenntnis an — es ist vom ersten zum letzten Wort um dieses Gegensatzes willen geschrieben —, und wenn der naive herodotische Bericht den Zwiespalt bis in mythische Zeiten hinaufführt, so gibt die ganze Folge von Jahrhunderten uns ein Recht, dem alten Mythus symbolische Bedeutung beizumessen.

4.

Es ist eine richtige Beobachtung, die für die ganze Kunstentwicklung Geltung hat, daß die Tracht, die Mode der Kleidung, die Auffassung des nackten Körpers mit bestimmt. Nicht nur weil das Kleid die organischen Formen des Körpers wirklich verändert, mehr noch darum, weil jeder Künstler den nackten Körper unbewußt nach der Haupterscheinung der jeweils gültigen Mode umgestaltet.

Den Griechen wird man eine Ausnahmestellung einräumen müssen. Bei ihnen trat der nackte Körper schon in ganz früher Zeit in den Vordergrund des allgemeinen Interesses, er wurde, wie es überall natürlich wäre, wirklich als das Erstgegebene betrachtet und hat umgekehrt Art und Schnitt des Gewandes bestimmt.

Nur die Griechen haben die Tracht so entwickelt, daß der Körper sich in ihr als ein gegliederter Organismus ausspricht. Bei ihnen ist er wirklich aktiv, Träger des in freiem Wurf umgelegten Gewandes, während in Babylon und Assyrien und dem ganzen von dort her bestimmten Kulturkreis der Alten Welt der Leib unter der schweren faltenlosen Teppichhülle verschwindet, und in Ägypten gerade an der entscheidenden Stelle durch das um die Hüften gelegte ornamentale Faltengefüge des Schurzes zerrissen wird, das bei aller Feinheit der Einzelbildung einen starken Zusatz hieratischer Konvention nie überwunden hat.

Die Griechen bekleiden den Körper im Großen und einheitlich, während alle Neueren die Glieder einzeln in zugeschnittene Hüllen stecken, die den Zusammenhang der Glieder in den Gelenken für das Auge, ja auch für die eigene Körperempfindung aufheben.

Auch die griechische Tracht freilich hat sich nur schrittweise zu der Freiheit des V. und IV. Jahrhunderts v. Chr. entwickelt. Immer aber haben

die griechischen Künstler mit großem Geschick alle Vorteile auszunutzen verstanden, die ihnen die Tracht bot. Die Künstler der frühlinghaften Frühzeit, die immer zu Zierlichkeiten geneigt ist, haben ihren Stolz in die Wiedergabe des dünnen Geriesels der Fältchen gesetzt, mit denen der feine Linnenchiton die Formen des Körpers überfließt (2. 3), die spätere ernsthaftere Zeit der Reife gliedert das Gewand in breitere Flächen und größere Faltenzüge, unter denen die organische Struktur des Leibes hervortritt, Päonios von Mende wagt den weit ausgespannten Bausch der herabschwebenden Nike aus dem vollen Stein zu hauen (64), prachtvoll endlich ist das Gewand um den stolzen Leib der samothrakischen Nike geschlagen, die vom Seewind angeweht im Bug des siegenden Schiffes steht (103).

So wird die griechische Tracht in der Blütezeit der Kunst zu einem Mittel, den Bewegungsausdruck des Leibes in machtvoller Vergrößerung zu versinnlichen, und zu einem neuen Zeugnis für das (körperliche und geistige) Selbstbewußtsein der griechischen Menschheit.

5.

Die Entwicklung der griechischen Plastik ruht aber auf der Darstellung des unbekleideten Körpers. Angesichts dieser ganz unbefangen vorwaltenden Nacktheit wenigstens der Jünglingsgestalt muß darauf hingewiesen werden, daß die Nacktheit hier keine künstliche Abstraktion, sondern in der Tat in weitem Umfange Abbild wirklichen Lebens ist.

In das hohe Altertum des VIII. Jahrhunderts v. Chr. führt die Sitte der Nacktheit bei den olympischen Wettspielen hinauf; nicht als primitive Unvollkommenheit aus roherer Zeit bewahrt, sondern als Produkt selbstbewußter Kultur eingeführt und als Fortschritt der nationalen Gesittung empfunden. Zuerst beim Wettlauf, dann beim Ringkampf üblich, verbreitet sie sich bald über das ganze Machtgebiet der griechischen Kultur, untrennbar verknüpft mit jeder Art von Leibesübung, die von der Nacktheit selbst den Namen erhielt. Ja in Sparta kämpften selbst Jungfrauen miteinander nackt oder ganz leicht mit dem geschlitzten und nur auf der Schulter gespangten Chiton bekleidet, und mit welcher natürlichen Züchtigkeit das geschehen konnte, zeigt die glücklich erhaltene Marmorkopie der Bronzestatue einer Wettläuferin aus dem VI. Jahrhundert, deren „sittliche Grazie" überhaupt nur auf dem Boden einer ganz freien, weitherzigen und hohen Lebensauffassung denkbar ist (22).

Erst durch die Gewohnheit vollkommener Nacktheit konnte der Leib in dem Maße, wie es bei den Griechen der Fall war, zum Träger gleichmäßig verteilter Empfindungen werden. Von selbst ward das Auge angeleitet, in dem ganzen Körper das Leben der Seele zu erkennen. Wie sehr aber diese den ganzen menschlichen Leib umfassende Beobachtung von vornherein der griechischen Natur gemäß war, zeigen bereits die Homerischen Gedichte, in denen auch die leichten Knöchel der Mädchenfüße mit einem zierlichen Schmuckwort bedacht sind.

Hier tritt vielleicht am deutlichsten zutage, um vieviel näher die Griechen in ihrer guten Zeit der Natur standen, als es uns vergönnt ist, denn für uns, die vom Menschen sogar an uns selbst nichts als Gesicht und Hände unverhüllt zu sehen gewohnt sind, vereinigt sich mit Notwendigkeit das ganze Empfinden des Leibes und der ganze Ausdruck der Seele hier, und leicht wird diese Gewohnheit falschen Sehens dem neueren Künstler verhängnisvoll, wenn er sich an die Darstellung der Nacktheit wagt. Selbst in Michelangelos David bleibt ein Unbehagen zu verwinden, das sich aus dem verhältnislosen Vorwalten des Hauptes und der Hände herschreibt.

Früh fand neben der Gymnastik und mit ihr verbunden, die kunstmäßige Form des Tanzes Ausbildung und Pflege. Nackt tanzte Sophokles fünfzehnjährig den Siegespäan nach der Schlacht von Salamis.

Wenn sich in den Gymnasien der Leib in freier, nur durch den Zweck des Kampfspiels und der Übung bestimmter Bewegung darbot, so erschien er beim Tanz gebunden nach den Gesetzen musikalischer Rhythmik nun doppelt als Träger bestimmter seelischer Stimmungen.

Trotzdem aber hat nicht etwa die Gewohnheit der Palästra die Nacktheit in der Kunst ursprünglich bedingt; schon lange bevor Orsippos aus Megara den Lendenschurz beim Wettlauf im Olympischen Stadion abwarf, sind von griechischen Künstlern nackte Figuren gebildet worden. Der rein künstlerische Gesichtspunkt war hier entscheidend. Terrakotten und Steinskulpturen, bei denen das Gewand, das dem lebendigen Körper gegenüber zumal in der Zeit anfänglicher Befangenheit etwas Formloses behält, durch Farbe belebt, ja beinahe durch die Bemalung allein wiedergegeben werden konnte, werden daher noch bekleidet gebildet, als die Bronzefigur schon auf das Gewand verzichtet hatte, denn hier, wo keine Bemalung belebend eintreten konnte, waren die glatten ungebrochenen Flächen der primitiven Gewandung plastisch tot. Es war schon in diesen frühesten Zeiten griechischer Kunst das Streben nach künstlerischem Reichtum, ein absoluter künstlerischer Idealismus, der sich selbst auf Kosten unmittelbarer Lebenswirklichkeit durchgesetzt hat. Zum erstenmal tritt die stilbildende Kraft der Bronze hervor, von der die griechische Kunst auch weiterhin die stärksten Impulse erfahren hat.

Später wurde dann freilich die gymnische Nacktheit der Palästra die festeste Stütze dieser künstlerischen Gesinnung; aber auch dann haben die griechischen Künstler, deren Augen nun am lebenden Menschen die sinnliche Erfahrung des Formenreichtums und der Ausdruckskraft des nackten Körpers gewinnen konnten, sich nicht auf die gegebene Wirklichkeit des Lebens beschränkt. Schon in früher Zeit schritten sie dazu fort, dem Machtbereich der Nacktheit auch mythische und halbgeschichtliche Darstellungen und in großartiger Freiheit selbst weite Gebiete über die tägliche Erfahrung des Lebens hinaus zu unterwerfen.

Auch der weibliche Körper, dessen unverhüllter Bildung im Großen die Kunst lange Zeit auswich, ward nun, anfangs noch unter sorgsamer Motivierung der Nacktheit, Gegenstand plastischer Darstellung; und im Unterschied von der natürlichen Nacktheit des Jünglings, die ein Gewand nie gekannt zu haben scheint, wagt die Kunst mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles nun auch den letzten noch möglichen Schritt in der Wiedergabe des entkleideten Körpers, ohne die feine Linie vollendeter Sittsamkeit zu verletzen.

6.

Es mußte für das Schicksal der griechischen Kunst von außerordentlicher Bedeutung werden, daß durch die Freiheit der Tracht und die Gewohnheit täglicher Leibesübung eine Menschheit erzogen wurde, die alle Bewegungsmöglichkeiten des Körpers aus eigener Erfahrung kannte und dadurch befähigt war, jedes plastische Motiv am eigenen Leibe mitzuempfinden. Der Grieche war sich seines Körpers bis in das letzte Gelenk bewußt und nahm den plastischen Inhalt des Marmor- oder Bronzewerkes mühelos in das eigene Körpergefühl auf. Hier wurde das Kunstwerk wirklich nach seinem künstlerischen Wert empfunden und an den Künstler keine Forderung gestellt, die nur mit Verletzung der künstlerischen Pflicht zu erreichen ist.

In der Tat arbeitet die Plastik nicht allein für das Auge, sondern ganz wesentlich „für den Sinn der mechanischen Bewegung des Körpers" — mehr noch als die Baukunst, der die goethischen Worte gelten —, und darum wird die Fähigkeit, ein plastisches Werk als Kunstwerk zu verstehen, immer auf der Fähigkeit beruhen, die Plastik des eigenen Körpers zu empfinden. Nur dann ist ein Organ vorhanden, das die plastischen Formen des Bildwerks lebendig mitzufühlen imstande ist.

7.

Sicher war es ein großes Glück, daß diesem im höchsten Maße plastisch begabten Volk in den verschiedenen Arten edeln Marmors, der überall auf dem festen Lande und auf den Inseln reichlich gebrochen wird, ein Stoff von außerordentlicher Bildsamkeit zu Gebote stand, kristallinisch, ohne vor dem Meißel zu zersplittern, zart, ohne einen Schein von Weichlichkeit, die Mitte haltend zwischen dem leichteren,

porösen Kalkstein und dem harten massiven Urgestein des Granit, Porphyr und Basalt, die wie der unklare Alabaster wenigstens während der griechischen Zeit der antiken Kunst von der Verwendung zu Bildwerken ausgeschlossen waren.

Genau werden die verschiedenen Marmorarten auseinandergehalten und nach ihrer besonderen Güte bewertet: der parische von großem glänzendem Korn, blendend weiß, der elfenbeinfarbene von Lesbos, der pentelische bläulich gefleckt, aber von der meerfeuchten griechischen Luft unter dem Einfluß der Sonne an der Oberfläche leicht zu warmem Gelb zersetzt; der weniger edle endlich vom Hymettos.

Die Schönheit des griechischen Marmors zeigt jedes antike Bildwerk, und die Kostbarkeit des Materials kann zuweilen auch über eine Verletzung, einen Bruch trösten, die das glänzende Innere des Steines an den Tag bringen. Der griechische Marmor schon an sich ist schön, und es kann sogar eine körnige prachtvoll gesplitterte Bruchfläche die Weichheit der künstlich geglätteten Haut noch heben, ja den ästhetischen Eindruck des Bildwerks gewaltig steigern.

8.

Die Möglichkeit der griechischen Kunst aber war bei alledem nicht an die Gunst und Schönheit dieses natürlichen Stoffes gebunden. Die Griechen selbst haben sogar während der ganzen klassischen Epoche dem edelsten Marmor die künstlich gemischte Bronze, Gold und Elfenbein vorgezogen.

Davon geben die Sammlungen antiker Bildwerke freilich kein Bild, denn der materielle Wert der Stoffe und die Möglichkeit, das Metall in neue Formen umzuschmelzen, haben zur Zerstörung der meisten alten Werke dieser Art geführt.

Trotz so großer Verluste ist uns von Bronzewerken des Altertums doch noch genug erhalten, um eine deutliche Vorstellung von der Bedeutung und dem Stil dieser Werke zu vermitteln, zumal seit Herkulaneum und Pompeji ihren alten Besitz zurückgegeben haben. Unwiederbringlich verloren aber bleiben die gepriesensten Werke der antiken Plastik, die Goldelfenbeinfiguren, von denen die Athena Parthenos und der Olympische Zeus des Phidias nur die berühmtesten aus einer großen Reihe gleichartiger Werke waren.

Hier erscheint der primitive Brauch, der das holzgeschnitzte Idol mit wirklichen Kleidern schmückte, ins Monumentale gesteigert und zu wirklich künstlerischem Stil erhoben, indem ein massives Goldgewand um das teilweise mit Elfenbein verkleidete Balkengerippe des Götterbildes gelegt wurde. Alle Mutmaßungen aber über die ursprüngliche Wirkung dieser Werke müssen gegenstandlos bleiben, solange nicht einmal das Geheimnis der Technik einwandfrei gelöst ist.

Trotzdem muß immer wieder an diese, wenigstens nach den Abmessungen gewaltigen Werke erinnert werden, um durch die Vorstellung ihres kostbaren Materials, des warmen, farbig getönten Elfenbeins und des weichen puren Goldes dem Eindruck der Kälte entgegenzuwirken, den eine Sammlung antiker Bildwerke in ihrer heutigen Gestalt unfehlbar hervorruft.

In der Tat ist ja das Bild, das die Museen uns bieten, gefälscht. Wir wissen, daß die Griechen auch ihre Marmorwerke wenigstens teilweise farbig getönt, daß sie große Sorgfalt auf die Färbung und Patinierung der Bronzen verwandt haben, daß die Augen der erzgegossenen Gestalten aus farbigem Stein besonders eingesetzt und ihre Lippen mit sanfter Silberfolie belegt waren.

Das alte lebensvolle Bild kann nie wiedergewonnen werden, denn die wenigen verblaßten Farbreste, die in Tiefen und Rillen von Gewandfalten und Gelock entdeckt sind, und die wenigen wohlerhaltenen Bronzen reichen nur gerade aus, uns die Größe des Verlustes recht fühlbar zu machen.

9.

Die griechische Kunst ist nur als ein Ganzes richtig zu verstehen, man muß alles zusammennehmen, was erhalten blieb, um über das einzelne Kunstwerk Licht zu bekommen, um die großen Verluste auszugleichen und den strengen kühlen Eindruck der Bildwerke mit der wundervollen griechischen Sinnlichkeit zu beleben.

Am besten vermögen das die Reste der antiken Wandgemälde, die hier und dort, zumeist aus den verschütteten Städten Campaniens ans Licht gekommen sind. Da scheint das edle Blut noch durch die Adern zu strömen und leuchtet rötlich. Und daneben lassen die zahllosen Werke der Kleinkunst noch heute den echt griechischen Sinn für den festlichen stark zum Auge sprechenden Glanz und die Kostbarkeit edler Stoffe erkennen, der in den großen Bildwerken aus Elfenbein und Gold den machtvollsten Ausdruck fand. Die geschnittenen vielfarbigen Edelsteine, die aus dünnem Golddraht geflochtenen Halskettchen mit tropfendem, perlendem Behang, der mannigfaltige Ohrschmuck (wo etwa um eine Weintraube, deren gedrängte Beeren aus rötlichem Karneol geschnitten sind, sich gezackte Blätter und gerollte Reben aus weichem Gold legen). Endlich die Unzahl der griechischen Münzgepräge in Silber und Gold. Sie allein würden genügen, uns von der Lauterkeit, der Zartheit und der hellen, sicheren Intelligenz des griechischen Kunstgeistes den höchsten Begriff zu geben. Diesem unbegrenzt reich empfindenden Volk war auch das Kleinste, ein paar Weizenkörner, eine Muschel, ein Taschenkrebs, eine Gerstenähre wertvoll genug, um die ganze künstlerische Kraft an ihre feine und treue Nachbildung zu setzen.

Wie ein reiner Himmel mag sich zuletzt die durchsichtige Klarheit des griechischen Denkens über dieser Kunstwelt wölben, und die jeder Empfindung und jedem Zustand gerechten Rhythmen der griechischen Dichtung müssen hereinklingen.

10.

Unter den nach Tausenden zählenden antiken Bildwerken unserer Museen verschwinden die originalen Arbeiten griechischer Künstler. Das meiste von dem, was erhalten blieb, ist handwerklich schlechte Kopistenarbeit, die das Leben der Oberfläche getötet hat und, wo es sich um Kopien von Bronzewerken in Marmor handelt, auch die ursprüngliche Gesamterscheinung fälscht. Diese Nachbildungen stammen aus einer Zeit, in der das Empfinden für die stilistischen Bedingungen der Marmor- und der Bronzearbeit bereits geschwächt oder ganz geschwunden war.

Jede künstlerische Arbeit rechnet mit dem Stoff, in dem sie ausgeführt werden soll, und darum kann man Marmor und Bronze nicht einfach vertauschen, ohne den ursprünglichen Charakter des Werkes zu beeinträchtigen; um so weniger, je vorzüglicher das ursprüngliche Werk war, das heißt, je mehr es von vornherein in dem Geist eines bestimmten Materials erfunden war.

Die dunkelfarbige Bronze setzt sich scharf von der Luft ab, in sich ganz gleichartig zeigt sie eine gleichmäßig glatte, scharf bestimmte Oberfläche, die das Licht nirgendwo aufsaugt oder in breiter Verteilung annimmt, sondern es entweder blank abfließen oder in scharf begrenzten Glanzlichtern herausspringen läßt. Die Bronze fordert daher einen knappen deutlichen Umriß, klar gegliederte und konzentrierte Modellierung, die dem Schatten und dem Licht von vornherein bestimmt umgrenzte Bezirke anweist.

Den körnigen hellen Marmor dagegen umfaßt die Luft sanfter, das Licht haftet an seiner weicheren Oberfläche, es scheint in die Poren des Steines einzudringen und spielt in leichter Verstreuung mit sanfteren Übergängen vom Licht zum Schatten hinüber, und diese schwebenden Nuancen zwischen Licht und Schatten werden zu um so größerer Wirkung kommen, je feiner die Beugungen und Wendungen aller Flächen ineinanderfließen.

Ein Marmorwerk in Bronze übertragen wird daher unruhig, flimmernd und willkürlich umrissen erscheinen, weil der weiche Zusammenhang der Innenzeichnung durch zu dunkle Schatten und zu helle Lichter zerrissen wird. Ein Bronzewerk in Marmor umgesetzt muß die ursprüngliche Präzision seiner Modellierung verlieren, weil die Formen nun ineinanderfließen und sich überall in die ursprüngliche Disposition Mitteltöne einschleichen; es wird schwächlich im Umriß erscheinen, weil das Spiel von Licht und Schatten die gerade so gewollte Schärfe des originalen Konturs abrundet.

Ganz verschlossen bleibt endlich dem Ziseleur die weiche Behandlung der Oberfläche, dem Bildhauer die scharfe Eleganz der Ziselierarbeit, die dem Bronzewerk erst die letzte metallmäßige Vollendung gibt.

Der Bronzegießer bossiert sein Modell in Ton oder Wachs, aber er denkt schon an das starre Metall, wenn er die weiche Masse mit spitzigen oder breiten Werkzeugen modelliert. Es ist ein abstrakteres, überlegenderes, zugleich ein kühleres Arbeiten. Fehler lassen sich noch beseitigen, Versehen leicht ausgleichen, es fehlt der erhitzende Anreiz, den das echte Material immer auf den Künstler ausübt.

Anders beim Marmor. Hier tut jeder Hieb endgültige Wirkung, jede Furche, die der laufende Bohrer gräbt, muß bleiben, wie sie einmal gerillt ist, und der kristallische Stein zeigt alle seine Tugenden und Tücken unter der arbeitenden Hand.

Die Vortrefflichkeit eines Bronzewerkes beruht offenbar mehr auf dem feinen künstlerischen Verstande, die Vollkommenheit der Marmorarbeit weit unmittelbarer auf der Sicherheit augenblicklicher Inspiration, auf der Fehllosigkeit des technischen Genies.

Die Bronze ist der herbere mehr männliche und verschlossene, der Marmor der zartere, mehr weibliche und offene Stoff. Überall in Griechenland wurde meist von den gleichen Künstlern in Marmor und in Bronze gearbeitet, doch haben augenscheinlich von Anfang an die beweglichen Ionier den anmutigen Marmor, die bedächtigen Dorer die ernsthafte Bronze vorgezogen.

Von besonderer Bedeutung ist endlich noch ein Unterschied im Charakter von Marmor und Bronze in der Entwicklung des plastischen Stils geworden, der den Aufbau und die Erscheinung der Bildwerke im großen mitbestimmt.

Die hohlgegossene, daher verhältnismäßig leichte Bronze verträgt und fordert eine luftige ausgreifende Gliederung der Figur (denn es ist allgemein gültiges Stilgesetz, daß die Möglichkeiten jedes Materials bis aufs Äußerste ausgenutzt werden, weil erst dann sein eigentümlicher Charakter ganz zur Geltung kommt). Der massive lockere Marmor dagegen widersetzt sich allzu kühnen Durchbrechungen und Ausladungen.

Freilich haben auch die Griechen schon den Marmor gestückt, etwa einen ausgestreckten Arm dem Torso angefügt, das blieb aber Ausnahme. Regel ist, daß der Bildhauer sich sparsam innerhalb der Grenzen des Blockes hält, und aus diesem freiwillig übernommenen Zwang folgt „das großartige Zusammensein, die Ruhe der plastischen Formen“, die den griechischen Bildwerken den selbstgenügsamen Zug gibt. Das Auge ist überall imstande, den ganzen plastischen Gehalt mit einem Blick zu umfassen.

Fast überall, wo ein Bronzewerk in Marmor kopiert wurde, mußte der Kopist sich entschließen, den Eindruck störende, ja vernichtende Stützen anzubringen, oder Verbindungsstücke stehen zu lassen, die den Stand beengen und die Glieder fesseln.

Naturgemäß haben sich die Besonderheiten des Bronze- und Marmorstiles erst im Laufe der Entwicklung so klar herausgebildet. Es geschah in dem Maße, wie die Künstler mit der Natur ihres Materials vertraut wurden. Eine Zeitlang floß beider Art ineinander, ja die freiere Haltung der Bronzewerke hat augenscheinlich mitgeholfen, die Marmorfigur aus ihrer anfänglichen Starrheit zu befreien: die offen gegliederten äginetischen Figuren weisen nach der ganzen Art der Formbehandlung darauf hin (5. 6. 9).

Später trennten sich die Wege immer klarer. Der Diskuswerfer Myrons (26), der Speerträger Polyklets (56), der Apoxyomenos des Lysipp (93), — uns alle nur in Marmorkopien bekannt — sind Werke im reinen Bronzestil: bei aller Verschiedenheit des Einzelnen, die sich aus den Unterschieden der Entstehungszeit und dem verschiedenen Temperament der Künstler erklärt, ist ihnen die Knappheit der Modellierung, die offene Haltung und die zeichnerische Klarheit des Umrisses gemein. Ihnen stehen die Giebelfiguren des Parthenontempels als klassische Marmorarbeiten gegenüber (41—44), mit ihrer zusammengehaltenen Fülle, mit der zarten Modellierung des Nackten und mit dem lebendigen

Strömen der Gewandung, die sehr stark mit spielender Licht- und Schattenwirkung rechnet.

Daß bei Werken dieser klassischen Zeit Marmor- und Bronzewerke sich so streng innerhalb der Bedingungen des jeweiligen Materials gehalten haben, ist wieder durchaus in dem ethischen Charakter der Griechen begründet, wie denn überhaupt hier ethische und ästhetische Begriffe in der engsten Wechselbeziehung stehen. Der griechische Wille hat auch hier „das Gesetz der Notwendigkeit", das ihm in diesem Falle die Natur der Stoffe vorschrieb, frei befolgt.

Am Ende der Epoche, mit Praxiteles, der die Feinheit der Marmorarbeit aufs höchste gesteigert hat, beginnt die Feinheit des Stilgefühls zu erlahmen. Jetzt erscheinen Stützen auch bei originalen Steinskulpturen. Freilich zunächst noch wohlmotiviert und in die figürliche Komposition als wesentliche Stücke einbezogen. Doch darf man fragen, ob damit nicht doch schon die dem Marmor eigentlich gesetzten Grenzen überschritten sind.

11.

Der großen Zahl aus dem Altertum erhaltener Bildwerke steht eine vergleichsweise kleine Zahl von Künstlernamen gegenüber, die mit bestimmten Werken in Verbindung gebracht werden können. Offenbar konnten die Griechen der guten Zeit zur Legitimation der Schönheit leichter auf die Beglaubigung durch eine Meisterbezeichnung verzichten, als es heute gewöhnlich ist. Sie sahen im Kunstwerk auf die Kunst, ohne nach dem Künstler viel zu fragen.

Diese von den griechischen Künstlern mit aller Selbstverständlichkeit geübte Zurückhaltung ist übrigens ein ganz allgemeiner Charakterzug der Antike. Auch Dichter und Historiker wollen nur die Sache. Aus dieser Sachlichkeit erklärt sich Thukydides' strenge Sparsamkeit in der Charakteristik selbst der bedeutendsten Männer. Uns freilich scheint es sonderbar, daß sogar in einem Memoirenwerk, wie es die Erzählung von dem Kriegszug der zehntausend Griechen ist, der Autor Xenophon sich nur in der dritten Person wie einen Fremden einführt. Es ist griechischer Stil der klassischen Zeit.

Aus dieser Zurückhaltung folgt, daß für uns wohl große Gruppen verwandter Bildwerke unterscheidbar zusammentreten, daß wir Schulzusammenhänge wahrnehmen, ohne überall einzelne Künstler namhaft machen zu können. In der Kunst ordnet der Einzelne sich dem allgemeinen Gesetz naturmäßiger Entwicklung unter. Die Geschichte der antiken Kunst wird darum immer wesentlich eine Darstellung künstlerischer Probleme bleiben müssen, wenn man will, bleiben können.

Lange Zeit haben sich auch die Griechen ohne eine große statuarische Kunst beholfen, wenigstens sind uns die frühesten künstlerischen Versuche nur in Tonfigürchen und kleinen Vollgußbronzen erhalten. Wir wissen nicht, wann und wie die ältesten Symbole, Steinhaufen, eckige Pfeiler, rohe Balken und Säulen, die in frühester Zeit Statuen der Götter vertreten mußten, zu organischer Gestalt umgebildet sind. Auch der sicher langwierige Prozeß der Veredelung der rohesten Bildungen, der Vermenschlichung des Gräßlichen und Grotesken liegt vor der Zeit, die durch Monumente bekannt ist. Nur aus der schriftlichen Überlieferung ist die versprengte Kunde von dem Holzbilde einer pferdeköpfigen Demeter von Phigalia zu uns gekommen, das um die Wende des VI. Jahrhunderts v. Chr. verbrannte und dann erst durch eine menschliche Bronzestatue ersetzt wurde.

Wo die statuarische Kunst der Griechen für uns greifbar wird, hat sie schon rein menschliche Gestalt und nationalen Charakter, nur in Kentauern, Satyrn und ähnlichen niederen Dämonen lebt eine Erinnerung an die frühesten Erfindungen der erschreckten Phantasie fort.

12.

Nicht das Streben nach einem absoluten Schönheitsideal, sondern die Folgerichtigkeit naturmäßiger Entwicklung ist der Grundzug der griechischen Kunst. Der griechische Künstler stand immer befriedigt an seinem Platz, kaum einer mag das Bedürfnis empfunden haben,

etwas anderes zu leisten, als gerade seiner Kraft angemessen war. Darum fehlt der griechischen Kunst jedes sehnsüchtige oder gar sentimentale Element, das in der neueren Kunst oft so peinlich hervortritt. Die Entwicklung der griechischen Kunstprobleme hat den Charakter eines sich geräuschlos und eigentlich schmerzlos vollziehenden Naturvorganges.

Das Bedürfnis, auch in geistigen Dingen einen festen Anfang zu setzen, zugleich das deutliche Bewußtsein, daß immer im entscheidenden Moment die Fähigkeiten einer Epoche sich in dem Geiste eines überragenden Mannes zusammenzufinden pflegen, hat die Griechen dazu geführt, die ersten wirklich organisch durchgebildeten Statuen den Händen eines bestimmten Mannes zuzuschreiben. Mythisch oder halbmythisch hebt mit dem Namen des Dädalos die Überlieferung der griechischen Kunst an, wie die Kunde von der ältesten Poesie sich in den Mythus von Orpheus verliert.

Dädalus, heißt es, hat zuerst die Beine der Bildsäulen zur Schrittstellung geöffnet und ihnen die Arme vom Körper gelöst. Die Jünglingsstatue aus Tenea (1) mag diesen dädalischen Typus verkörpern. Das Grundschema ist das ägyptischer Bildwerke, der Geist, in dem die Figur geschaffen ist, ist in jeder Einzelheit griechisch.

Die schurzbekleideten ägyptischen Steinskulpturen sind durch einen Pfeilerblock tektonisch gebunden, leblos trotz der Wahrheit der Körpermodellierung, der stolz nackte griechische Jüngling steht aus eigener Kraft auf seinen Füßen, nicht festgewurzelt, sondern mit leichten Sohlen auftretend: die Fersen sind frei gerundet mit der Leichtigkeit des griechischen Idealismus, der sich um einer höheren Bedeutung willen mit kleinen Zügen unbekümmert über die Wirklichkeit hinwegsetzt.

Bei den ägyptischen Figuren sind die Arme steif gestreckt, hier ist wenigstens der Versuch gemacht, sie in den Gelenken hängend zu bilden, dort sind die Augen mit schmaler Lidspalte nur halb geöffnet, hier dem „lieben Licht der Sonne" in weiter Rundung aufgetan. Wieder soll erst Dädalus die bis dahin geschlossenen Augen der Statuen offen gebildet haben. Das mag Mißverständnis oder Übertreibung sein, die Nachricht beweist, daß die Griechen der späteren Zeit den Beginn wirklicher Kunst von dem Augenblick ab rechneten, wo ihren Künstlern der Wert des Auges, des am meisten ästhetisch empfindenden Organs, ins Bewußtsein trat.

Bei so vielen Unterschieden bleibt doch eine wichtige Übereinstimmung zwischen der Jünglingsfigur aus Tenea und den ägyptischen Werken bestehen, die strenge Gebundenheit in die reine Frontstellung und damit die vollkommene Symmetrie der rechten und linken Körperhälfte.

Hier mußte die weitere Entwicklung einsetzen, die Haltung mußte gelöst, die strenge Entsprechung durch freies Gleichgewicht ersetzt werden, wenn überhaupt der Anschein wirklichen Lebens gewonnen werden sollte.

Diesen scheinbar so einfachen Schritt in die Freiheit haben nur die griechischen Künstler zu tun vermocht, weder im antiken Orient noch in Ägypten ist an das entscheidende Problem mit Entschlossenheit gerührt worden.

13.

Die Belebung der Körperformen bei ruhigem Stand der Figur wird gewonnen, wenn der Künstler sich entschließt, die Körperlast ungleich auf beide Füße zu verteilen. Der Gegensatz von Stand- und Spielbein wirkt auf den ganzen Körper, die Glieder lösen sich, die Muskeln schieben sich auf der einen Seite vorquellend zusammen und straffen sich auf der andern Seite, die ganze Oberfläche des Leibes gerät in Bewegung, wie das lose und dichte Ringgefüge eines Kettenpanzers. Über ein Jahrhundert lang hat sich eine Folge von Künstlergenerationen an der Lösung dieser Aufgabe abgemüht, die alle andern Aufgaben der lebensgemäßen Darstellung des menschlichen Leibes in sich schließt. Denn eine wirkliche Lösung des Problems ist nur möglich, wenn der Künstler von der Architektur des Knochengerüstes, von den Funktionen der Muskeln und Sehnen und von dem Zusammenhang der einzelnen Glieder eine deutliche Vorstellung hat.

Leichter als das überaus verwickelte Formensystem des Körpers war der tektonische Fall der Gewandfalten aufzufassen und nachzubilden, und darum gelang auch die Darstellung gelösten Standes bei den bekleideten weiblichen Figuren früher als bei den nackten männlichen, in denen aber schließlich doch das Problem erst wirklich gelöst wird.

Die mannigfaltige und lebhafte Aktion der ägynetischen und olympischen Giebelgruppen, die energische Ausfallstellung der Tyrannenmörder (13), die Fixierung des Augenblicks „wo eine Bewegung schwunghaft in die andere übergehen soll" in dem Diskuswerfer Myrons (27) sind Momente des Ringens um die künstlerische Bewältigung des menschlichen Leibes. Anfangs verstehen die Künstler nur Arme und Beine ihrer Figuren frei zu bewegen, allmählich lernen sie auch die Formen des Rumpfes beherrschen, bis endlich in dem Doryphoros Polyklets (56) die vollkommene Form gefunden ist.

Hier ruht die Last des Körpers entschieden auf dem Standbein, der entlastete Fuß ist leicht zurückgestellt; nun schiebt sich die rechte Hüfte kräftig gegen die linke hoch, die rechte Schulter aber liegt tiefer als die linke, an die Stelle gleichmäßiger Anspannung und Zeichnung ist das freie rhythmisch bewegte Muskelspiel, ein fließender Umriß getreten.

Der Doryphoros Polyklels hält im Schreiten inne, er steht. Der Apoxyomenos Lysipps (93) aber hat wirklich den Anschein momentaner Bewegtheit, eben ist er, scheint es, im Begriff, die Last des Körpers von dem linken auf den rechten Fuß zu übertragen.

Das ist das Neue. Auch der Myronische Diskuswerfer ist nicht in dem Sinne bewegt wie diese Figur. Dort ist immer noch ein Augenblick der Ruhe festgehalten, freilich ein Augenblick, eingeschlossen zwischen zwei mächtige Bewegungswellen, aber eben doch ein Augenblick der Ruhe, wie der ausschlagende Pendel eine Sekunde lang stille steht, ehe er zurückschwingt.

Es ist eine ganz andere Art innerer Bewegtheit, die Lysipp wiederzugeben vermocht hat, indem er seinen Jüngling eine leichte Rechtsdrehung des Oberkörpers ausführen läßt.

Die Möglichkeiten der Eigenbewegung der freistehenden menschlichen Figur sind damit im Prinzip erschöpft.

Lysippos ist der Zeitgenosse Alexanders des Großen, dem er auch persönlich nahestand; er allein durfte das Porträt des Königs bilden.

Neben der energischen Frische seines Apoxyomenos steht die verträumte Sanftheit der praxitelischen Gestalten, die letzte zarteste Blüte der attischen Marmorkunst.

Mit deutlicher Vorliebe läßt Praxiteles seine Figuren sich an eine feste Stütze lehnen, so daß man ihm am liebsten die Erfindung dieses neuen statischen Motivs zuweisen möchte. Bei dem Hermes aus Olympia (77), bei dem eidechsentötenden Apolloknaben (82), bei dem Satyrburschen (81) ist der Baumstamm nicht nachträgliche Kopistenzutat, er gehört als wesentliches Stück der ursprünglichen Konzeption.

Dadurch, daß ein Teil der Last auf die feste Stütze übertragen ist, wird dem Körper selbst ein Teil seiner Schwere abgenommen, die Muskeln sind physischer Kraftanspannung überhoben und werden dafür in einem Maße beseelt, wie es die frühere Kunst nicht gekannt hat. Wie spielt das feinste geistige Leben auch nur auf dem Rücken und in der zarten Gliederung der linken Hand der olympischen Figur, von dem Leibe und dem glänzenden Haupt zu schweigen.

Es ist der höchste Triumph der griechischen Kunst und ein Zeugnis bis ans Ende reinerhaltener Gesundheit, daß sie noch im Augenblick, wo Griechenlands politische Rolle ausgespielt war, so adelige, ohne einen Geschmack der Süßigkeit sanfte und zarte Bildungen, so scheue und kecke Jugend, so unantastbare Frauenschönheit hervorbringen konnte.

Was nach Praxiteles kam, ist nicht mehr ungemischt griechische Kunst. Mit der Epoche Alexanders begannen die Länder um das östliche Mittelmeerbecken, lange schon von griechischer Kultur angerührt, sich zu einem neuen Kulturkreis zusammenzuschließen. Den pathetisch vordringenden Geist dieser kriegerfüllten Zeit

empfinden wir am deutlichsten an Werken wie der Nike von Samothrake (103) und dem Fries des Götter- und Gigantenkampfes vom Altar des Zeus in Pergamon (104. 105), dem letzten Denkmal eines machtvollen künstlerischen und ethischen Enthusiasmus.

14.

Jede einzelne Epoche der griechischen Kunst hat ihren unersetzlichen Wert. Die Formbestimmtheit der nackten Helden aus den äginetischen Giebelfeldern ist so einzig wie die lächelnde Grazie der gleichzeitigen ionisch-attischen Frauenbilder, so einzig wie die arkadische Anmut der praxitelischen Gestalten. Und doch mag alles das zugrunde gehen, wenn nur die Skulpturen des Parthenon erhalten bleiben. Zerbrochen, trümmerhaft, bleiben sie das Größte, was die Kunst des Altertums hervorgebracht hat.

Davon kann kein Bild und kein Abguß eine Vorstellung geben. Der Gips zerstört den Zauber der Marmorarbeit, er entgeistigt die Figuren, indem er den Eindruck der Masse vergrößert.

Der Parthenontempel auf der Burg von Athen ist mit seinem gesamten Skulpturenschmuck das Werk der Epoche des Phidias und des Perikles. Um die Mitte des V. Jahrhunderts v. Chr. begann der Bau, im Jahre 438 wurde das Athenabild aus Gold und Elfenbein dem Kultus übergeben, als der peloponnesische Krieg begann, waren auch die Skulpturen vollendet.

An diesen Arbeiten hat die attische Marmorkunst sich zur Reife entwickelt. Man spürt ihr Fortschreiten, das Wachsen des künstlerischen Vermögens in der Reihe der Metopen, von denen einige neben der gleichmäßigen Freiheit des Frieses noch streng und gebunden erscheinen.

Die annähernd quadratischen Relieftafeln stellen in Einzelgruppen aufgelöste Kämpfe dar, der Götter mit den Giganten, der Athener mit asiatisch gekleideten Feinden, vielleicht den Amazonen, der Lapithen mit den mädchenräuberischen Kentauern. Diese letzten sind die vollständigst und best erhaltenen. Der Sieg gehört bald den Griechen, bald den Kentauren. Welche Freiheit des Geistes und welche Gewißheit innerer Überlegenheit beweist dies Volk, indem es sich mit gleicher Unbefangenheit bald siegend, bald besiegt darstellt. Und welche Wahrhaftigkeit in dieser Kunst.

Auch der Festzug, der als Fries das Tempelhaus innerhalb der Säulenhalle oben umläuft, ist keine Selbstverherrlichung, nichts weniger als ein Siegeszug; es ist eine schlichte Selbstdarstellung ohne einen Gedanken von Selbstgefälligkeit. Das Volk von Athen, das sich selbst gleichsam den Göttern darbringt. Denn die Götter, einfache Ebenbilder der Menschen, sind auf schlichten Sesseln sitzend, an der Sonnenaufgangsseite des Tempels gegenwärtig dargestellt, nicht mächtiger gebildet, als daß die stehenden Menschen die Größe der sitzenden Götter erreichen, und vor ihnen endet der lange Zug von Jungfrauen mit Opfergerät, von Männern und Jünglingen. Einige leiten die willigen oder widerspenstigen (aber nicht störrischen) Opfertiere, andere gehen zu Fuß, wieder andere lenken das feurige Dreigespann oder reiten die Rosse, deren Hufschlag klingen soll wie der Klang gegeneinandergeschlagener Metallbecken. Die letzten endlich, auf der Westseite, vollenden und rüsten erst Kleidung und Schirrung. Das Volk Athens, der Stadt, die Thukydides in Perikles' großer Leichenrede wenige Jahre später die Erzieherin von ganz Griechenland genannt hat.

Man spricht bei den Figuren des Frieses von typischer Bildung, weil alle den gleichen großen Zuschnitt haben, dessen Eindruck dadurch verstärkt wird, daß jeder Einzelne ganz bei der Sache ist: ein gleichmäßig feierlicher Ernst beseelt alle in der Erfüllung der einen heiligen Pflicht des Zuges zu den Göttern. Es bleibt kein Raum zu Äußerungen persönlichen Wollens und Wünschens, wenn alle Gedanken auf einen Zweck gerichtet sind, wie hier. Aber trotz der bewußten Beschränkung individueller Charakteristik und trotz der durch den Gegenstand gebotenen Gleichmäßigkeit der Empfindung ist jede Gestalt ein bestimmter unvergeßlicher Mensch. Nur prägt sich die Besonderheit jedes Einzelnen nicht in den Zügen des Gesichtes

aus — wo wir den Ausdruck der Persönlichkeit fast allein zu suchen und zu sehen gewohnt sind, sie erfüllt die ganzen Gestalten; hier aber in einem Maße, daß man für jeden Einzelnen den Namen suchen möchte, auf den er hört. Ja jedes Tier ist in Haltung und Gang ein Individuum. Nicht ein Mädchen trägt das faltenreiche Gewand ganz wie die Nachbarin, nicht ein Jüngling faßt den Opferkrug, den schönen, wie der Nachbar, nicht ein Reiter sitzt so zu Pferde wie die Genossen, obwohl sie alle vollendete Reiter sind, so daß man Wesen und Sinn dieser edlen Kunst ihrem Sitz und ihrer Haltung ablernen könnte, kein Gespann wirft so die Köpfe und hebt und setzt so die Füße wie das voraussprengende oder nachfolgende.

Mit spielender Leichtigkeit ist der wahrhaft ungeheure Reichtum plastischer Motive der glatten Marmorfläche aufgezwungen, ohne daß man einen Augenblick ein Nachlassen der Erfindungskraft spüren könnte. Das ganze Werk ist mit dem sichersten Sinn für das menschlich und künstlerisch Wohlanstehende entworfen und vollendet.

Endlich die Giebelgruppen. Nur geringe Reste von beiden sind erhalten. Im Gefolge der schrecklichen Pulverexplosion, die im Jahre 1687 die Flanken des Tempels zerriß, müssen auch diese Teile gelitten haben. Aber das Erhaltene ist so überwältigend, daß man vergißt, nach dem Verlorenen zu fragen, zumal es doch einmal unersetzlich bleibt.

Welch Sturm in den hochgeworfenen Häuptern der Sonnenrosse im südlichen Winkel des Ostgiebels, welches Feuer in dem abwärts gebeugten Haupt, dem einzig erhaltenen aus Selenes nächtlichem Gespann in der nördlichen Giebelecke. Der Knabenhaftigkeit des arg verstümmelten Ilissos mit der weichen schimmernden Haut steht die männliche Jugend des Theseus gegenüber. Hier erst sind die Figuren nicht durch gegenständliche Motive aufeinander bezogen, sondern durch die von der rein plastischen Phantasie des Künstlers erfundene Notwendigkeit zu unlöslichen Gruppen gefügt. Der mit aufgerichtetem Oberkörper gelagerte Gott im Westgiebel, an den sich die knieend zurückweichende Göttin erschreckt anschmiegt, seinen Nacken zutraulich mit einem Arm umfassend, die beiden thronenden Göttinnen im Ostgiebel und die ihnen entsprechende große Gruppe der Schicksalsgöttinnen, oder wie man sie sonst benennen will, mädchenhaft anmutig aneinandergeschmiegt und wieder jede einzelne in vollkommener Entwicklung des herrlichen Leibes sitzend oder offen gelagert, zierlich trotz der vollkommenen Reife jeder Form.

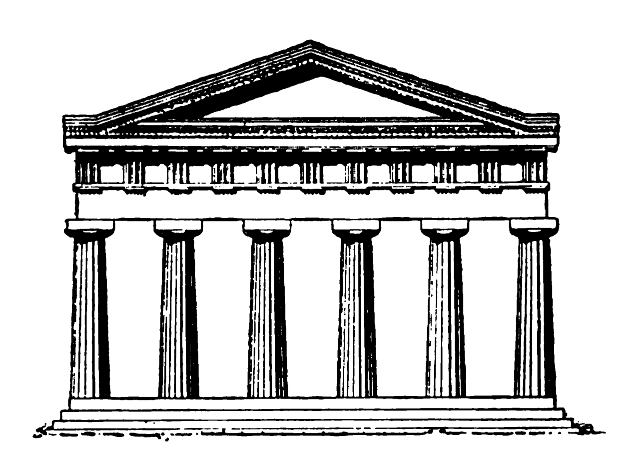
Das Unendliche dieser Gestalten liegt nicht darin, daß sich in ihnen vereinigt zeigt, was wir im Leben nur getrennt anzutreffen hoffen dürfen, sondern in der ergreifenden Bescheidenheit, womit der Reichtum künstlerischer Form vorgetragen wird, und in der außerordentlichen Ruhe und Sicherheit, womit den Empfindungen Gestalt gegeben ist, der unaussprechlichen Hoheit und dem doch so tröstlich Anteilnehmenden, freundlich sich Zuneigenden dieser Göttinnen. Kein Gedanke an den Künstler taucht auf, man steht ganz allein den Marmorbildern gegenüber, deren Anblick tröstet, „wie einen seine Mutter tröstet“.

15.

Den Forschungen und Ausgrabungen des verflossenen Jahrhunderts verdanken wir mehr von unserer Kenntnis der antiken Kunst, als den früheren Jahrhunderten zusammengenommen. Ägina, Olympia, Athen, Halikarnaß, Pergamon, die großen Etappen in der Entwicklung der griechischen Kunst, sind uns erst im Verlauf der letzten hundert Jahre bekannt geworden.

Diese außerordentliche Bereicherung unseres Besitzes mußte das Urteil im Großen und im Einzelnen beeinflussen. Wir sind nicht mehr geneigt, die Mannigfaltigkeit der Formen unter ein charakterisierendes Schlagwort zusammenzufassen, das den griechischen Künstlern irgend eine formale Tendenz unterschieben würde, die ihnen gewiß ferngelegen hat. Aufrichtigkeit aber und Gesundheit waren die Lebenselemente der griechischen Kunst.

MAX SAUERLANDT.



Die Datierungen beziehen sich überall auf die vermutliche Entstehungszeit der Originale, nicht der Kopien. Bei Kopien von Bronzewerken in Marmor sind die Zutaten der Kopisten in den Abbildungen gedämpft. „Marmorkopie" bedeutet, daß das Original in Bronze, „Kopie", daß das Original in dem gleichen Material wie die Kopie ausgeführt war.

Die Nummern unter den Abbildungen verweisen auf das mit Bemerkungen versehene Inhaltsverzeichnis. Die Anmerkungen zu den Abbildungen der Münzen griechischer Städte sind ebendort ohne Numerierung vorangestellt.



TAFELN:





Grablekython des Philurgos.
Marmor. Berlin.



Jünglingsfigur aus Tenea. Um 600 v. Chr.
Parischer Marmor. München.



Athena von der Akropolis in Athen.
Zweite Hälfte des 6. Jahrh. v. Chr. Athen.

2





Knidus.

Weibliche Figur von der Akropolis in Athen.
Ende des 6. Jahrh. v. Chr. Athen.



Jünglingskopf.
Zweite Hälfte des 6. Jahrh. v. Chr. Kopenhagen.

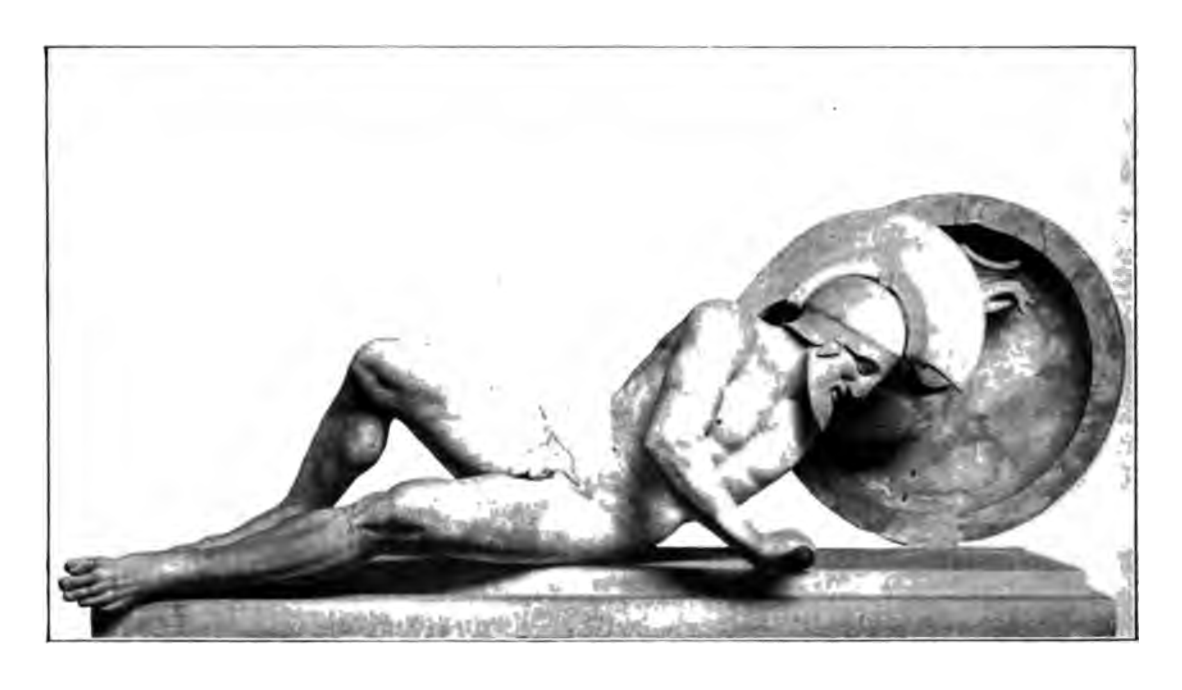
4



Tarent.



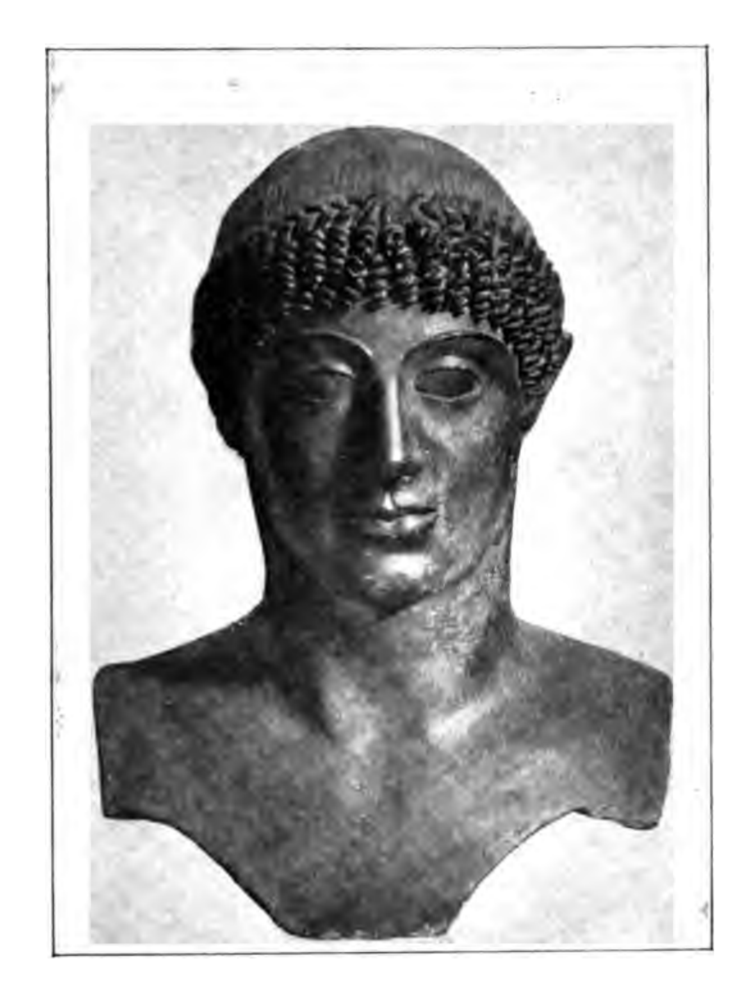
5



Giebelfiguren vom Tempel der Aphaia auf Ägina. Anfg. des 5. Jahrh. v. Chr.

Gefallener aus dem Westgiebel. Gefallener aus dem Ostgiebel.
Parischer Marmor. München.





Jünglingskopf aus Herkulaneum. Bronze.
Anfg. des 5 Jahrh. Neapel.

7



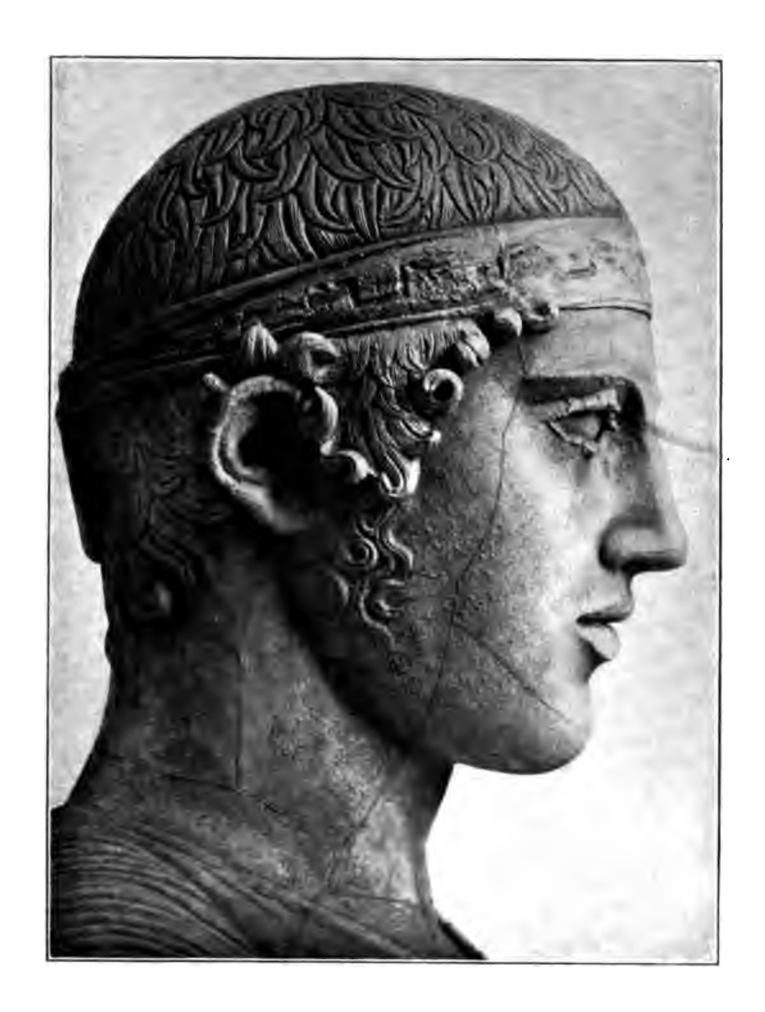
Caulonia.





Giebelfiguren vom Tempel der Aphaia auf Ägina. Anfg. des 5. Jahrh. v. Chr.
Rücklings Gestürzter, Zugreifender aus dem Ostgiebel. Parischer Marmor. München.





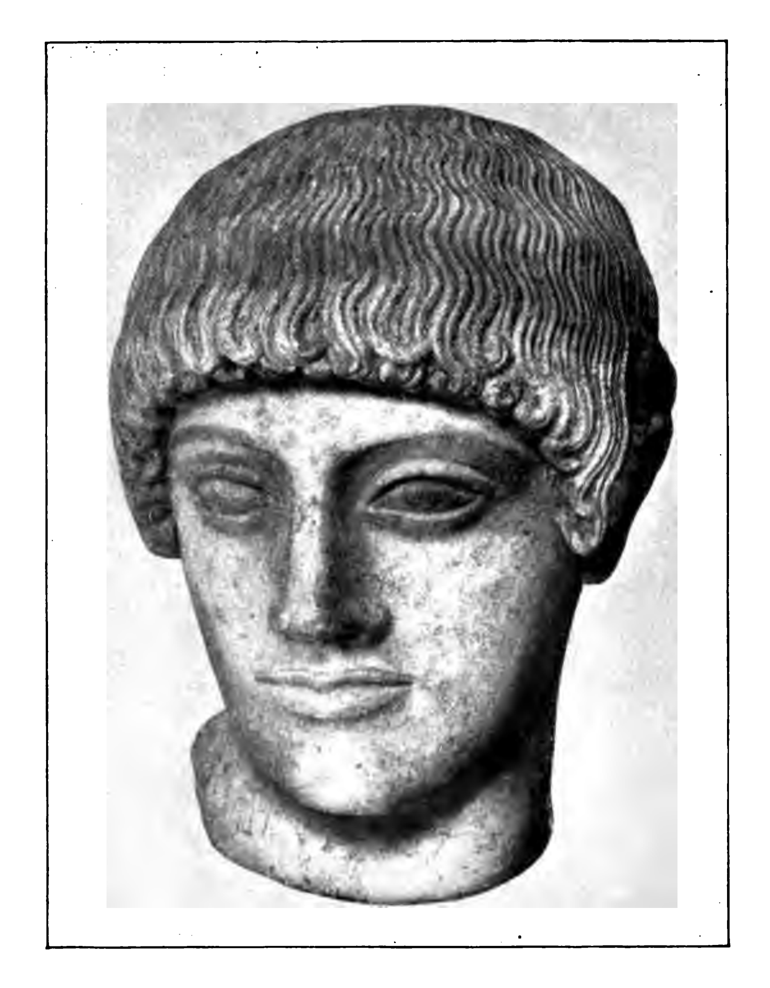
Kopf des Wagenlenkers aus Delphi. Erste Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.
(Nach einem Gibsabguß des Bronzeoriginals.)

10



Syrakus.

Wagenlenker aus Delphi. Erste Hälfte des 5. Jahrh.
(Nach einem Gipsabguß des Bronzeoriginals.) Delphi.



Jünglingskopf von der Akropolis in Athen.
Anfg. des 5. Jahrh. v. Chr. Athen.

12



Leontini.

Harmodios und Aristogeiton. Gleich nach 480 v. Chr.
Marmorkopie. Neapel.





Diana und Aktäon. Metope vom Heratempel in Selinus.
Kalkstein und Marmor. Zweites Viertel des 5. Jahrh. v. Chr. Palermo.

14



Akanthus.

Hera sich dem Zeus entschleiernd. Metope vom Heratempel in Selinus.
Kalkstein und Marmor. Zweites Viertel des 5. Jahrh. v. Chr. Palermo.





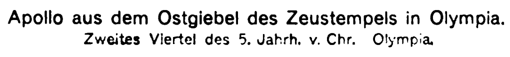


16 Kopf des Apollo.



17 Kentaur und Lapithin.

Aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia.
Zweites Viertel des 5. Jahrh. v. Chr.



Apollo aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia.
Zweites Viertel des 5. Jahrh. v. Chr. Olympia.



Herakles bringt der Athena die Stymphalischen Vögel.
Metope vom Zeustempel in Olympia. Olympia und Paris.

19



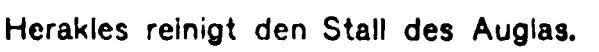

Eretria.



Herakles stützt das Himmelsgewölbe. 20



21 Herakles reinigt den Stall des Augias.



Metopen vom Zeustempel in Olympia.
Zweites Viertel des 5. Jahrh. v. Chr.



Wettläuferin. Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie. Rom.

22



Naxus.



Dornauszieher. Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.
Bronze. Rom.



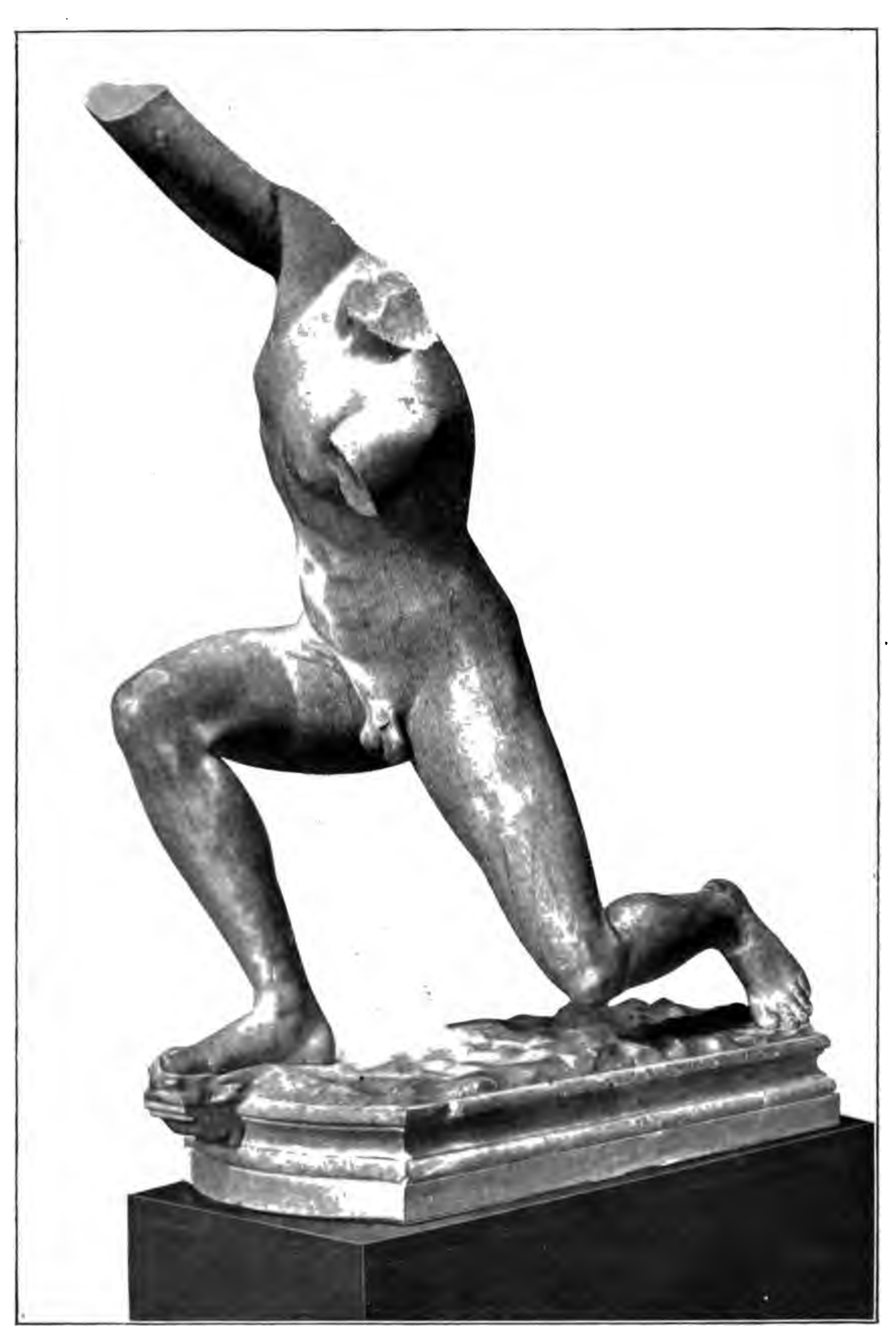
Apollo aus Pompeji.
Bronzekopie. Neapel.

24





Naxus.



Jünglingsfigur aus Subiaco. Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. (?)
Marmorkopie. Rom.



Myrons Diskuswerfer. Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie aus Castel Porziano. Rom.





Tarent.



Myrons Diskuswerfer. Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.
Ergänzung in Gips von G. E. Rizzo, Rom.



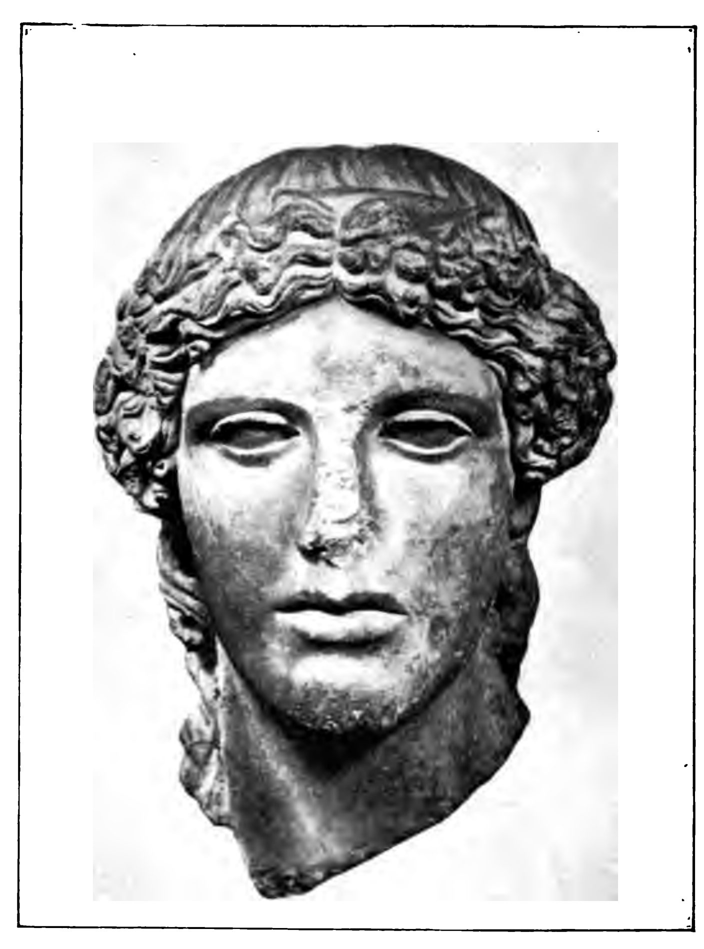
Kopf des sogen. Idolino. Bronze.
Florenz.

28



Akragas.

Idolino. Bronze.
Mitte des 5. Jahr. v. Chr. Florenz.



Phot. F. Bruckmann A.-G., München.

Apollokopf der Sammlung Baracco.
Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. Rom.

30



Abdera.

Apollo. Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.

Marmorkopie. Rom.



Kopf der Athena Lemnia des Phidias. Um 450.

Marmorkopie. Bologna.





Athen.

Athena Lemnia von Phidias. Um 450.

Marmorkopie, der Kopf ein Gipsabguß des Kopfes in Bologna. Dresden.





Kentaur und Lapithe. Um 445.
Pentelischer Marmor.
Metope vom Parthenontempel in Athen. London.

35





Vom Ostfries des Parthenontempels in Athen. Pentelischer Marmor.

35. Poseidon, Apollo und Artemis, London. 36. Athenische Mädchen und athenischer Bürger, Paris.

37





Vom Nord- und Westfries des Parthenontempels in Athen.
37. Jünglinge, Opfertiere leitend. 38. Reiter. Pentelischer Marmor. Athen.



39



Vom West- und Nordfries des Parthenontempels in Athen.
Reitergruppen. Pentelischer Marmor. Athen.





Pferdekopf. Aus dem Ostgiebel des Parthenontempels in Athen.
Um 435 v. Chr. Pentelischer Marmor. London.

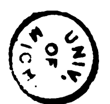
Theseus. Aus dem Ostgiebel des Parthenontempels in Athen.
Um 435 v. Chr. Pentelischer Marmor. London.





Nike. Aus dem Ost- oder Westgiebel des Parthenontempels.
Pentelischer Marmor. London.

Drei Göttinnen aus dem Ostgiebel des Parthenontempels in Athen.
Um 435. Pentelischer Marmor. London.





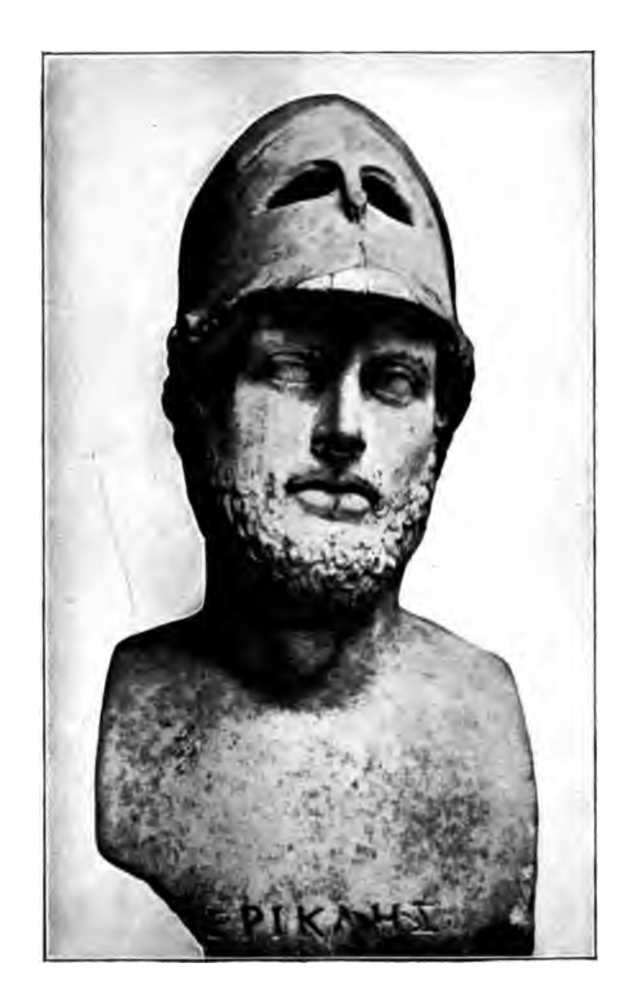
Orpheus und Eurydike. Zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.
Kopie. Neapel.



Ägina.

Die eleusinischen Gottheiten Demeter Kore und Triptolemos.
Zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Pentelischer Marmor. Athen.





Perikles. 5. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie. London.

Mädchen vom Erechtheion auf der Burg in Athen.

Um 415 v. Chr. London.





Amazonenherme. 5. Jahrh. v. Chr.
Bronzekopie. Neapel.




Terina.

Die Matteische Amazone im Vatikan nach Phidias (?).
Marmorkopic. Rom.



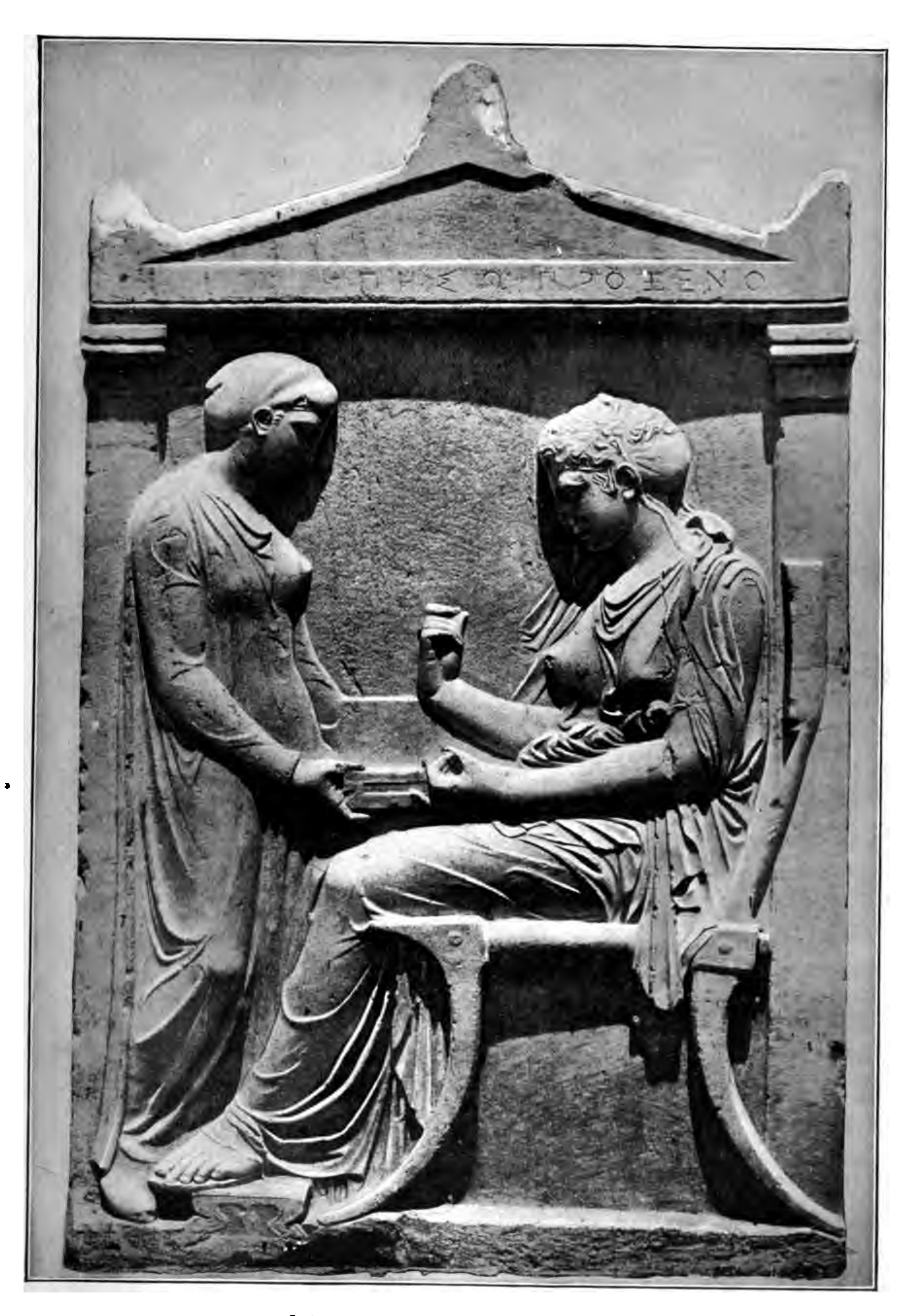
Grabstele.
Zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.
Pentelischer Marmor. Berlin.

51





Alnus.



Grabstele der Hegeso. Ende des 5. Jahrh. v. Chr.
Pentelischer Marmor. Athen.



Kopf eines Knaben mit Siegerbinde. Bronze.
Ende des 5. Jahrh. v. Chr. München.



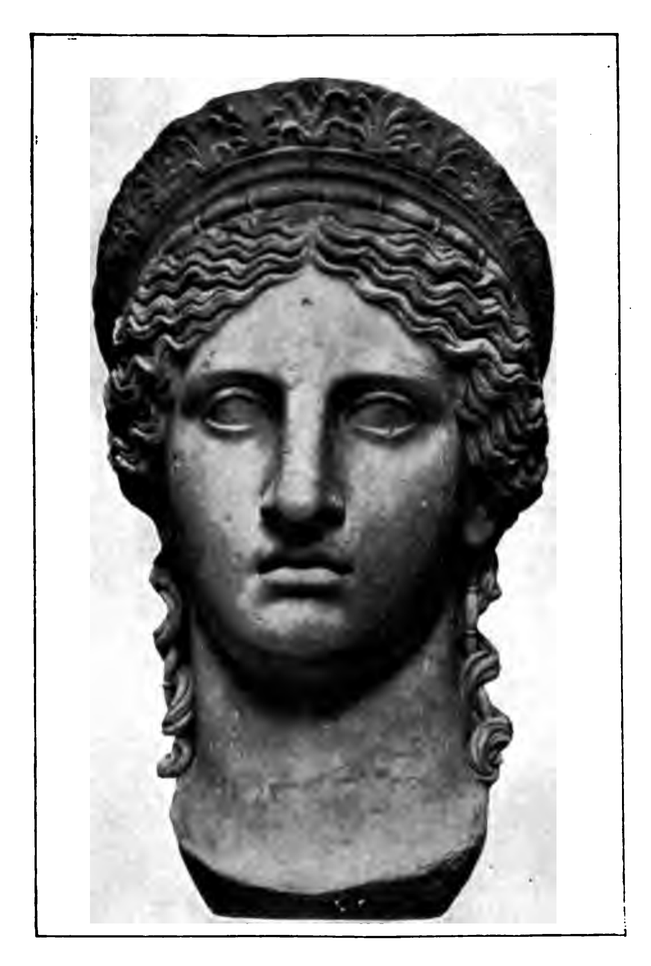
Kopf eines Knaben mit Siegerbinde. Bronze.
Ende des 5. Jahrh. v. Chr. München.



Hermenbüste des Doryphoros nach Polyklet.
Bronzekopie von Apollonios aus Athen. Neapel.



Der Doryphoros des Polyklet. Zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie. Neapel.



Hera Ludovisi. 4. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie. Rom.

Amazone des Polyklet. Zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.

Kopie in Pentelischem Marmor. Berlin.

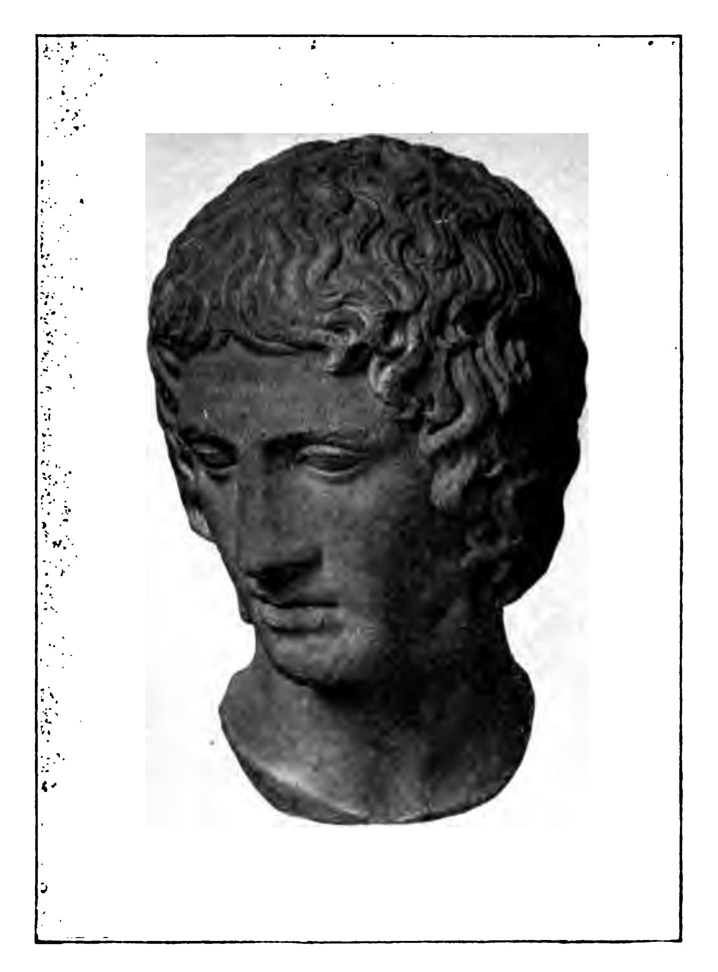




Weibliche Figur vom Esquilin.
Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. Marmorkopie. Rom.



Der Diadumenos des Polyklet. Zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie. Athen.



Jünglingskopf. Ende des 5. Jahrh. v. Chr.
Parischer Marmor. Berlin.

61



Syrakus.
Bez. als Werk des Euainetos.

Nike von der Balustrade des Athena-Nike-Tempelchens in Athen.
Nach 429 v. Chr. Athen.





Die Nike des Paionios von Mende.
Wiederherstellung von Rühm, Dresden.



Die Nike der Paionios von Mende. Um 420 v. Chr.

Olympia.



Aphrodite aus Fréjus. Um 400 v. Chr.
Kopie in Parischem Marmor. Paris.

Aphroditetorso. Um 400 v. Chr.
Marmorkopie. Rom.



Eirene mit dem Plutoskinde. Um 370 v. Chr.
Kopie in Pentelischem Marmor. München.

Der Diskuswerfer des Alkamenes. Um 400 v. Chr.
Marmorkopie. Rom.



Säulenschaft vom Artemision in Ephesus. Nach 356 v. Chr.
London.



70



Amazonen und Griechen. Fries vom Mausoleum in Halikarnaß.
Von S[illegible] und B[illegible] [illegible] Mitte [illegible] 4. [illegible] v. Chr. [illegible]





Apollo als Kitharöde 4. Jahrh. v. Chr.
Kopie. - Rom.

Kolossalstatue des Maussolos von Pythios (?)
Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. London.

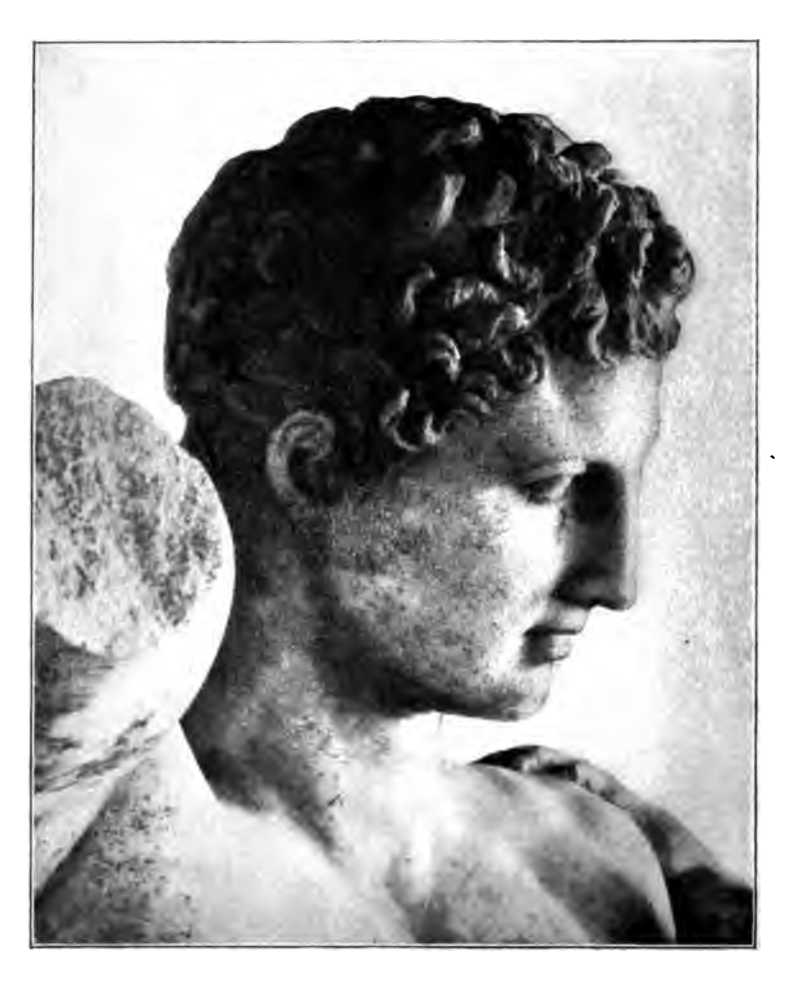




Ares Ludovisi.
Marmorkopie. Rom.



Niobide. (?)
Griechischer Marmor. Rom.



Kopf des Hermes von Praxiteles.
Parischer Marmor. Olympia.

Hermes von Praxiteles. Parischer Marmor.
4. Jahrh. v. Chr. Olympia.





Aphrodite von Knidos nach Praxiteles.
4. Jahrh. v. Chr. Kopie. Rom.

Kopf der Knidischen Aphrodite nach Praxiteles.
4. Jahrh. v. Chr. Rom.





Satyr des Praxiteles. 4. Jahrh. v. Chr.
Kopie. Rom.



Torso des Satyrs von Praxiteles. 4. Jahrh. v. Chr.
Griechischer Marmor. Kopie. Paris.



Der Eidechsentöter Apollo von Praxiteles. 4. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie. Rom.



Torso eines Knaben. 4. Jahrh. v. Chr.
Parischer Marmor. München.



Kopf der Demeter aus Knidos. 4. Jahrh. v. Chr.
Parischer Marmor. London.

Demeter aus Knidos. 4. Jahrh. v. Chr.
Parischer Mamor. London

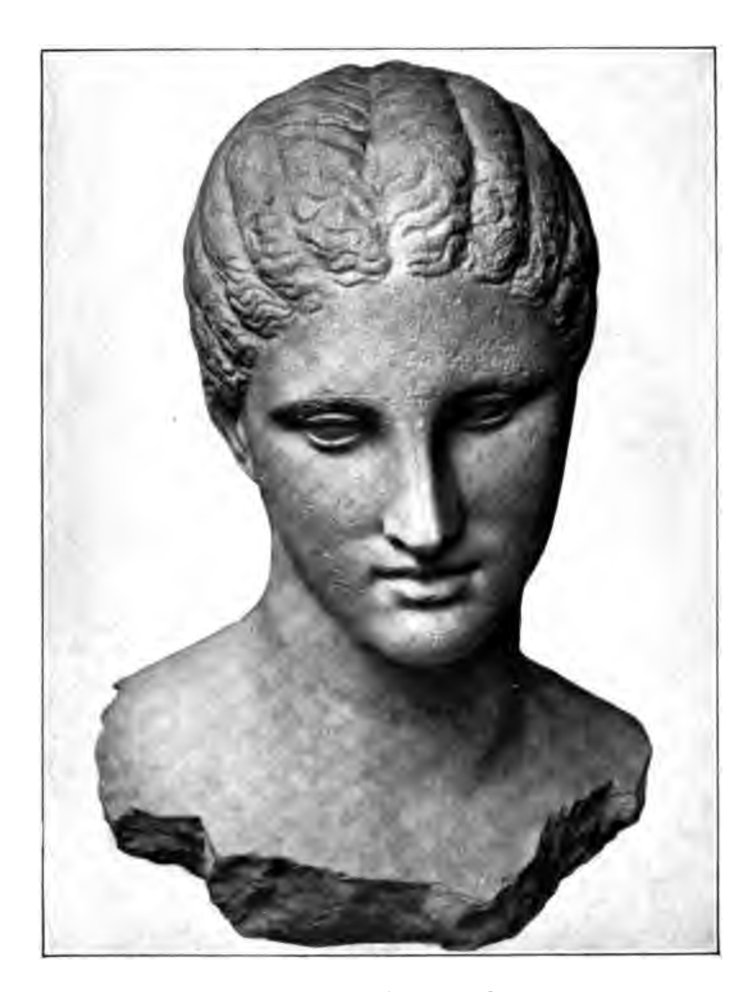




Kopf des Eubuleus aus Eleusis. 4. Jahrh. v. Chr.
Parischer Marmor. Athen.



Kopf des Hypnos. 4. Jahrh. v. Chr.
Bronze. London.



Mädchenkopf. 4. Jahrh. v. Chr.
Parischer Marmor. München.
(Nach einem Gipsabguß.)

Eros aus Centocelle. 4. Jahrh. v. Chr.
Kopie. Rom.





Diana von Versailles. 4. Jahrh. v. Chr.
Kopie in Parischem Marmor. Paris.



Klazomenae.
Bez. als Werk des Theodotos.

Apollo im Belvedere des Vatikan. 4. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie nach Leochares. Rom.



Jünglingskopf. Bronze. 4. Jahrh. v. Chr.
Neapel.

Der Apoxyomenos des Lysippos. 4. Jahrh. v. Chr.
Marmorkopie. Rom.





Ringkämpfer aus Herkulaneum.
Bronze. Neapel.

Hermes aus Herkulaneum.
Bronze. Neapel.





Ringkämpfer aus Herkulaneum.
Bronze. Neapel.

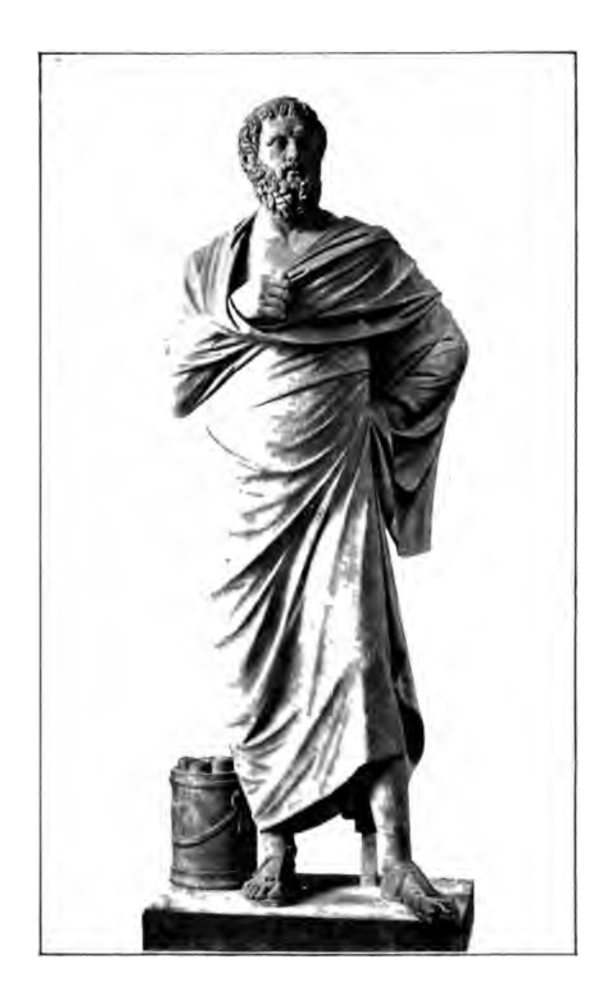
Der betende Knabe. Ende des 4. Jahrh. v. Chr.
Bronze. Berlin.



Aphroditetorso.
Neapel.

Alexander der Große nach Lysippos. Ende des 4. Jahrh. v. Chr.
Kopie in Pentelischem Marmor. Paris.





Sophokles. Ende des 4. Jahrh. v. Chr.
Rom.

Medusa Rondanini.
Kopie in Parischem Marmor. München



Nike von Samothrake. Nach 306 v. Chr.
Parischer Marmor. Paris.

102




Demetrios Poliorketes von Makedonien

Nike von Samothrake. Nach 306 v. Chr.
Parischer Marmor. Paris.



Phot. Titzenthaler, Berlin.

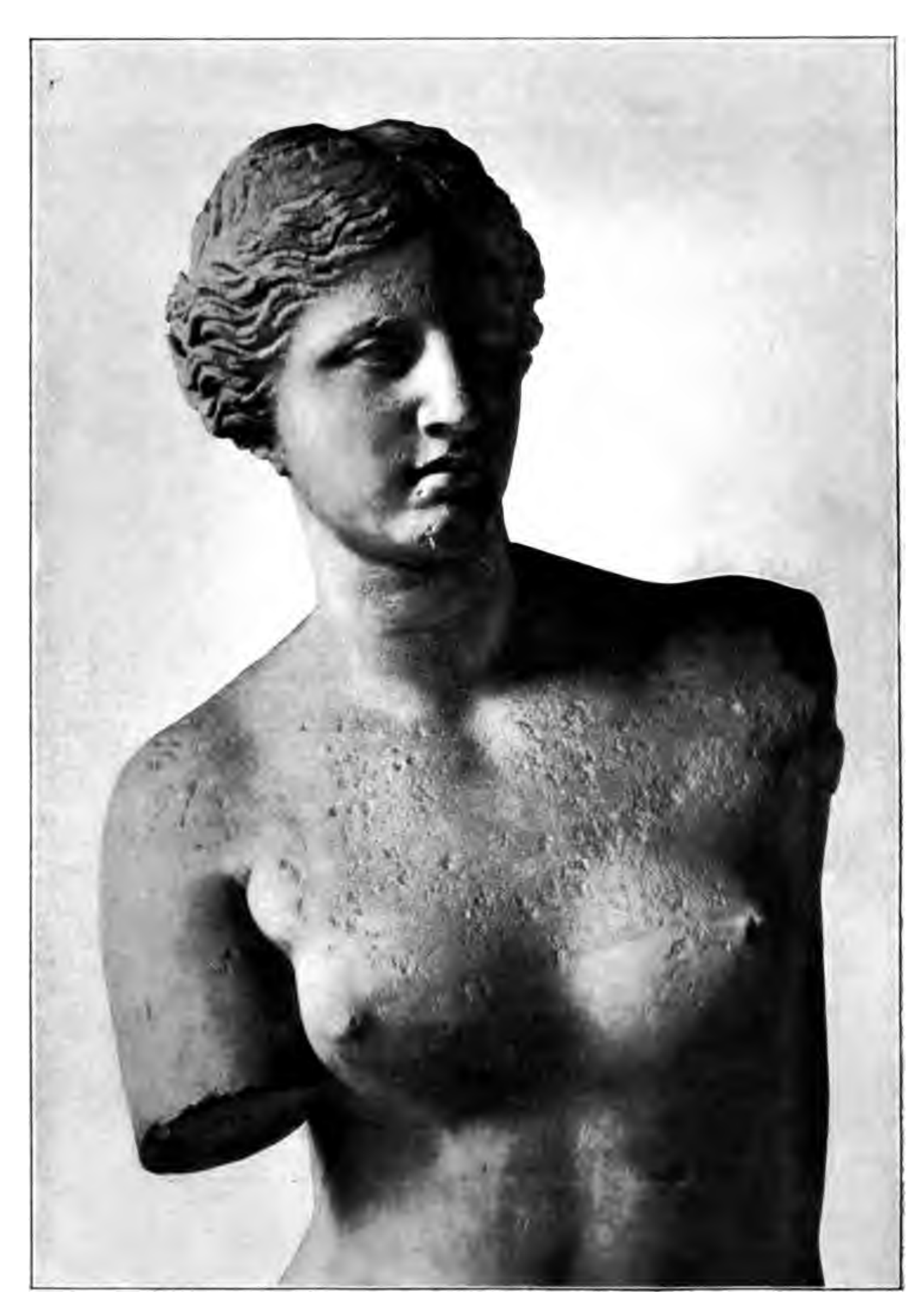
Fries vom großen Zeusaltar in Pergamon. Erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr.
Gruppe der Eos. Berlin.

Phot. Titzenthaler, Berlin.

Fries vom großen Zeusaltar in Pergamon. Erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr.

Gruppe der Diana. Berlin.

BOG. 8*



Aphrodite von Melos. 2. Jahrh. v. Chr.
Parischer Marmor. Paris.

Aphrodite von Melos. Zweites Jahrh. v. Chr.
Parischer Marmor. Paris



Schlafende Ariadne. Erstes Jahrh. v. Chr.
Marmor. Rom.

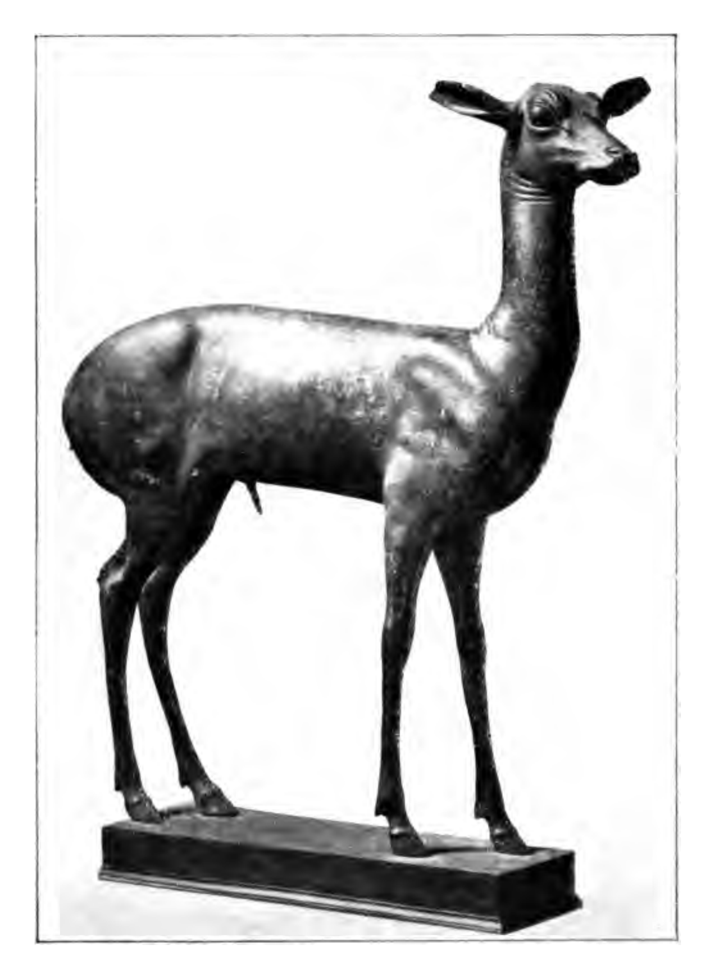
Tanzende Mänade. 3. Jahrh. v. Chr.
Kopie in Parischem Marmor Berlin.



Heraklestorso im Belvedere des Vatikan von Apollonios aus Athen.
1. Jahrh. v. Chr. Rom.

Laokoongruppe von Agesander Athanodoros und Polydoros aus Rhodos.
Erstes Jahrh. v. Chr. Rom.



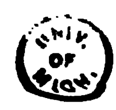


Reh aus Herkulaneum.
Bronze. Neapel.



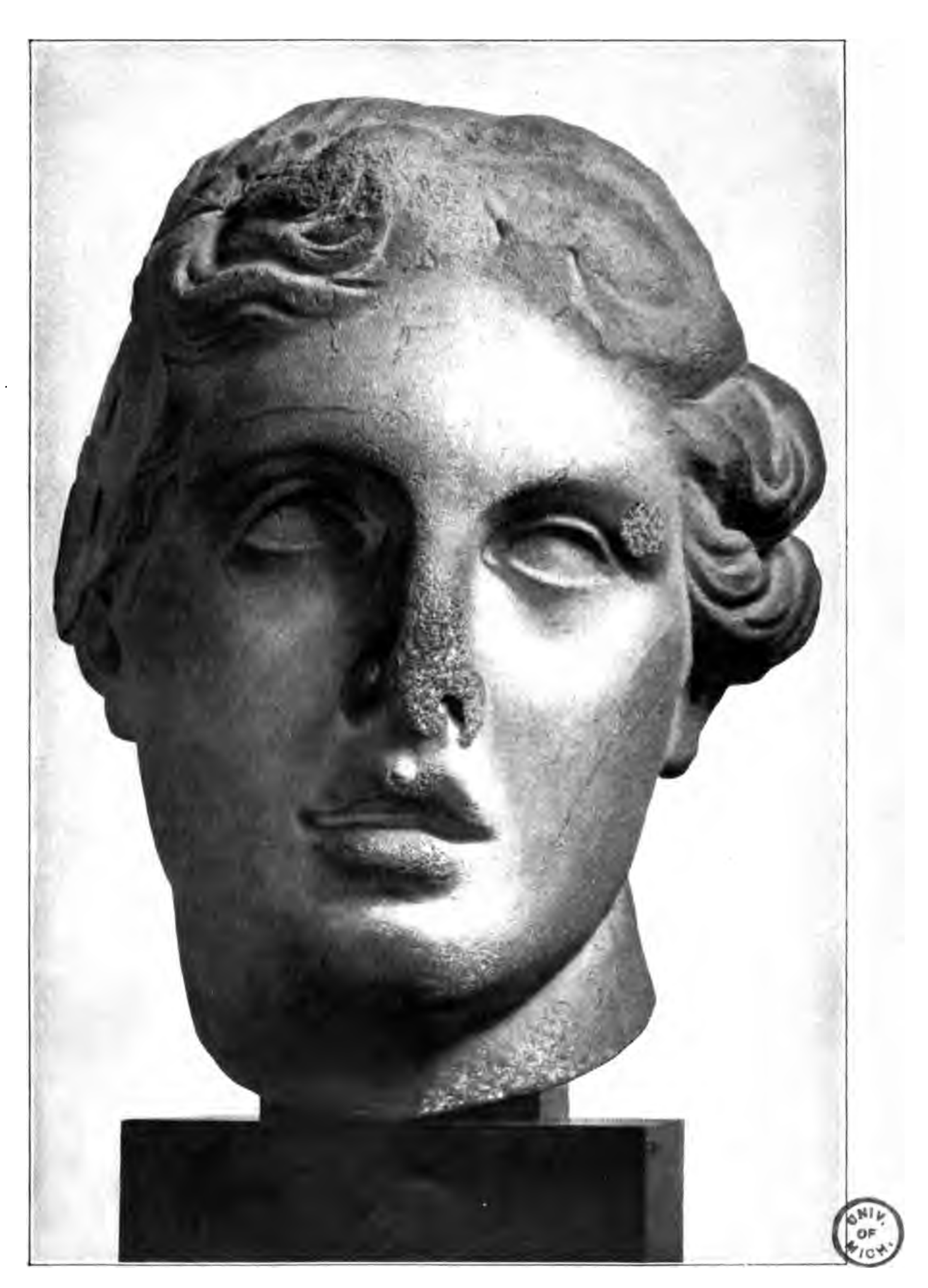
Die Mediceische Aphrodite.
Parischer Marmor. Florenz.

Medici Venus

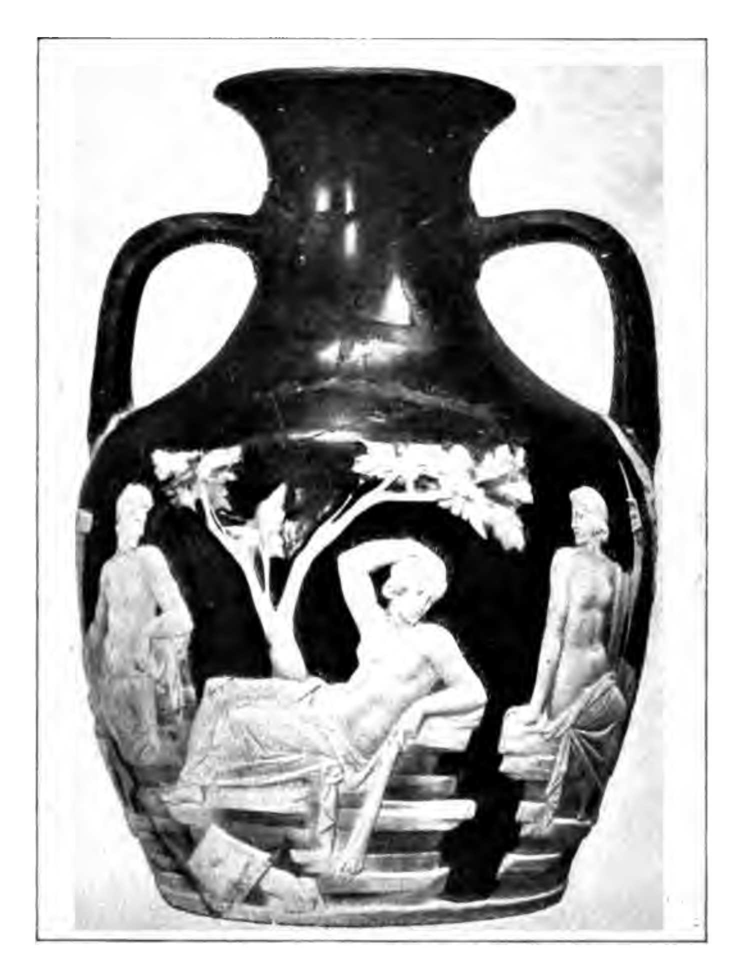




Bruchstück eines Grabreliefs. 4. Jahrh. v. Chr.
Pentelischer Marmor. Berlin.



Aphroditekopf aus Pergamon. Zweites Jahrh. v. Chr.
Marmor. Berlin.



Portlandvase. Dunkelblaues und weißes Glas.
London.





Seitenlehnen.



Rückenlehne.

Reliefs vom Ludovisischen Thron. Marmor.

Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. Rom.





Inhaltsverzeichnis.

Die Datierungen beziehen sich überall auf die vermutliche Entstehungszeit der Originale, nicht der Kopien. Bei Kopien von Bronzewerken in Marmor sind die Zutaten der Kopisten in den Abbildungen gedämpft. „Marmorkopie" bedeutet, daß das Original in Bronze, „Kopie", daß das Original in dem gleichen Material wie die Kopie ausgeführt war.

Münzen.

Knidus: Löwenkopf mit offenem Rachen nach rechts. — Aphroditekopf nach rechts.
Tarent: Kopf der Taras im Ring. — Taras auf dem Delphin, unten Muschel.
Caulonia: Nackte männliche Figur nach rechts schreitend, in der erhobenen Rechten ein Zweig, auf dem linken Arm kleine laufende Figur, im Felde vorn ein Hirsch. — Ähnliches Bild vertieft.
Syrakus: Weiblicher Kopf nach rechts, umher vier Delphine. — Nike ein Zweigespann bekränzend, im Abschnitt Löwe.
Leontini: Apollokopf mit Lorbeerkranz. — Löwenkopf mit offenem Rachen, umher vier Gerstenkörner.
Akanthus: Löwe einen Stier niederwerfend, im Abschnitt Rebe mit Traube. — Vierfach geteiltes vertieftes Quadrat.
Eretria: Kuh stehend, sich kratzend, auf ihrem Rücken eine Schwalbe. — Sepia.
Naxus: Kopf des Dionysos. — Silen am Boden sitzend mit Kantharos. — Strenger Stil.
Naxus: Dasselbe, freier Stil.
Tarent: Nackter Reiter mit gezücktem Speer in der Rechten, zwei Speeren in der Linken. — Taras auf Delphin mit Becher und Dreizack, unten kleiner Delphin.
Akragas: Adler nach links. — Taschenkrebs, darunter Blüte.
Abdera: Greif sitzend nach links, die rechte Pranke erhebend, vor ihm eine Traube. — Vierfach geteiltes vertieftes Quadrat.
Athen: Athenakopf nach rechts. — Eule nach rechts, Olivenzweig in vertieftem Quadrat.
Ägina: Schildkröte. — Mehrfach geteiltes Quadrat mit Delphin in einem Abschnitt.
Terina: Kopf der Nymphe Terina nach rechts in Lorbeerkranz. — Siegesgöttin sitzend nach rechts.
Aenus: Hermeskopf nach rechts. — Ziegenbock in vertieftem Quadrat und junger Pan.
Syrakus: Weiblicher Kopf nach links, umher vier Delphine. — Nike den Lenker eines Viergespanns bekränzend, im Abschnitt Trophäe. Bez. als Werk des Euainetos.
Klazomenae. Apollokopf von vorn. — Schwan mit geöffneten Flügeln. Bez. als Werk des Theodotos.
Demetrios Poliorketes von Makedonien. Nike auf dem Vorderteil eines Schiffes stehend (Nike von Samothrake). — Neptun mit gezücktem Dreizack nach links schreitend.

Bildwerke.

1. **Jünglingsfigur aus Tenea.** Die Statue wurde im Jahre 1846 in einem alten Gräberbezirk von Korinth, in der Nähe des korinthischen Dorfes Tenea gefunden. Die Statue lag über einem Grabe auf einer Platte, in die sie mit ihrer Plinthe eingelassen gewesen war. Es ist also nicht ein Götterbild, sondern die Statue eines Verstorbenen. Der Kopf war durch ein übergestülptes Tongefäß geschützt. Arme und Beine waren in mehrere Stücke gebrochen, nur der mittlere Teil des rechten Armes ist ergänzt. (Vgl. die Einleitung.)
2. **Athena, aus dem Giebelfeld des alten Athenatempels auf der Burg von Athen.** In der 2. Hälfte des VI. Jahrhunderts wurde der älteste Tempel der Stadtgöttin von Athen mit einer Säulenhalle umgeben und mit Marmorplatten eingedeckt. Damals wurden die ältesten Giebelskulpturen aus geringwertigem Kalkstein, von denen noch bedeutende Reste erhalten sind, durch neue aus Marmor ersetzt. In dem einen Giebel kämpfende Tiere, in dem anderen der Kampf zwischen Göttern und Giganten. Aus dem letzteren, wohl dem östlichen Giebelfelde, stammt die abgebildete Figur. Athena hat einen gewaltigen vor ihr am Boden liegenden Giganten beim Helm oder Haarschopf gefaßt, um ihm die Lanze in die Brust zu stoßen — soviel läßt sich aus den vorhandenen Resten mit Sicherheit schließen. Zur Darstellung eines leidenschaftlichen Affektes in den Zügen des Gesichtes aber war der Künstler nicht fähig, vielleicht auch nicht geneigt. Jedenfalls hat er der göttlichen Siegerin den Ausdruck lächelnder Heiterkeit gegeben, der für ihn sicher ein Zeichen göttlicher Überlegenheit bedeutete.
3. **Weibliche Figur von der Akropolis von Athen.** Als die Perser im Jahre 480 v. Chr. die von den Athenern verlassene Stadt besetzten und verbrannten, ging eine große Zahl von Bildwerken, die auf der Burg aufgestellt waren, zu Grunde. Die letzten Jahrzehnte haben manches davon aus dem „Perserschutt" durch Ausgrabungen wieder zu Tage gefördert. Zu diesen Funden gehört auch die abgebildete weibliche Figur, ein Weihegeschenk, wie die Inschrift der gleichfalls erhaltenen Basis lehrt. — Mit der linken Hand raffte das Mädchen den dünnen Linnenchiton auf, wie das feine geschwungene Rockgefältel beweist, in der Hand des ehemals besonders angesetzten rechten Armes mag sie eine Blume gehalten haben. — Die mit reichen Farbenresten aufgefundene Figur ist ein schönes Beispiel für die hohe Entwicklungsstufe, die die Marmorkunst schon vor den Perserkriegen in Athen erreicht hatte. Beherrschend tritt das in breiten Flächen modellierte Gesicht mit dem sanften Wiederschein von Freundlichkeit aus der Umrahmung des sorgfältig gewellten und gelockten Haares hervor, dessen lange Strähnen über das fein gefältelte Gewand niederfallen. Und das frische lebendige Gesicht wieder beherrscht der weiche Mund, der zu jedem kräftigen, edlen Genuß fähig und geschaffen scheint.
4. **Jünglingskopf.** Der kostbare Jünglingskopf der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen wird noch etwas älter sein als die weibliche Figur von der Akropolis in Athen. Jedenfalls stammt er auch aus der Zeit vor den Perserkriegen. Er mag einen jungen Athener darstellen, fein, körperlich und geistig verzärtelt durch die reiche asiatisch beeinflußte Kultur am Hofe des Pisistratus und der Pisistratiden. Kein Athener aus dem Volk, sondern ein junger Aristokrat.
5. 6. 8. 9. **Giebelfiguren vom Tempel der Aphaia auf Ägina.** 5. Gefallener aus der rechten Ecke des Westgiebels. Ergänzt der rechte Unterarm, der rechte Unterschenkel und mehrere kleinere Stücke. 6. Gefallener aus der linken Ecke des Ostgiebels. Ergänzt außer Kleinigkeiten nur das rechte Bein von über der Mitte des Oberschenkels an und der Helmbusch. 8. Zurücksinkender (fälschlich als rücklings Gestürzter ergänzt) aus der rechten Mittelgruppe des Ostgiebels. Nur der Torso antik. 9. Zugreifender aus der rechten Gruppe des Ostgiebels. Ergänzt die beiden Arme, der größere Teil des rechten, der ganze linke Fuß und die Nase.

Im Jahre 1811 entdeckten der Engländer Coekerell und der Deutsche Haller von Hallerstein, zwei junge Architekten, beim Studium und

bei der Vermessung der Tempelruinen auf der Insel Ägina die kostbaren zum Teil ausgezeichnet erhaltenen Reste der beiden Giebelgruppen. König Ludwig I. erwarb die Skulpturen von den beiden Entdeckern und ließ sie 1816/17 in Rom unter Thorwaldsens Leitung ergänzen. Erst zehn Jahre später, 1828, langten die Figuren in München an. Sie gehören zu den kostbarsten Resten der antiken Kunst und sind in ihrer Gesamtheit der wertvollste Besitz antiker Bildwerke in Deutschland. Ausgrabungen, die von der bayerischen Regierung im Jahre 1901 veranstaltet worden sind, haben weitere Überreste ans Licht gebracht und die Frage nach der Bedeutung und ursprünglichen Anordnung der Figuren geklärt.

In beiden Giebeln waren Kämpfe der Helden von Ägina gegen die Trojaner dargestellt. Im Westgiebel der Kampf des Herakles und des Ägineten Telamon gegen König Laomedon von Troja, im Ostgiebel der Kampf von Telamons Sohn Aias, von Achilleus und Neoptolemos gegen König Priamos, also eine Szene aus dem großen Trojanischen Kriege.

Entstanden sind die Skulpturen in der Zeit der Perserkriege, wahrscheinlich in dem Jahrzehnt zwischen der Schlacht von Marathon (490) und der Schlacht von Salamis (480), in der Zeit also, in der die griechische Freiheit gegen die mächtigsten Gegner behauptet wurde. „Die beiden äginetischen Giebel sind nur Glieder mitten aus einer fieberhaft rasch vorschreitenden Entwicklung." Der Künstler, der den Ostgiebel geschaffen hat, ist dem Meister des Westgiebels überlegen, in der Durchbildung jeder Einzelheit und in der Freiheit und Kühnheit, mit der er seine Figuren bewegt und selbst schwierige Probleme der Körperhaltung und -drehung löst. (Vgl. Furtwängler, Die Ägineten.)

7. **Jünglingskopf aus Herkulaneum.** Die Büste, die offenbar schon im Altertum von einer Statue losgetrennt worden ist, wurde am 28. April 1756 in der großen Villa zu Herkulaneum gefunden, aus der auch die Reste der antiken Bibliothek stammen, die jetzt gleichfalls in dem Neapler Museum bewahrt werden. Der Kopf ist eine vortreffliche Bronzearbeit aus der Zeit der entwickelten Giebelfiguren von Ägina. Zwei Jahre nach dem Fund der Büste war Winckelmann zum ersten Male in Neapel, in einem Bericht nach Dresden (an Bianconi) beschreibt er den „Kopf eines jungen Helden von etwas mehr als natürlicher Größe": „um den Kopf herum hat er 68 Locken; stellen Sie sich diese Locken vor wie schmale Streifen von Papier, die mit den Fingern zusammengerollt und hernach losgelassen und etwas auseinandergezogen wurden. Diejenigen, so die Stirne bedecken, sind vier- oder fünfmal, die an den Schläfen herunterhängen, achtmal, und die hinten herabhangen, bis auf zwölfmal gewunden. An den Rändern dieser streifigen Locken ist rundherum eine Linie eingeschnitten. Alle diese Locken sind nicht mitgegossen, sondern erst nachher darangemacht worden, so daß sie, wenn man den Kopf aufhebt, eine kurze zitternde Bewegung machen."

8. 9. **Giebelfiguren vom Tempel der Aptaia auf Ägina.** (Vgl. unter 5.)

10. 11. **Bronzestatue eines Wagenlenkers aus Delphi.** Die Statue wurde im Mai des Jahres 1896 bei den französischen Ausgrabungen des alten Delphi nördlich von der heiligen Straße zwischen dem Apollotempel und dem Theater aufgefunden, wohlerhalten, die Enden der Zügel noch mit der rechten Hand fassend. Die farbigen Augen sind besonders eingesetzt, Einzelseiten an der Stirnbinde sind in Silber eingelegt. Spärliche Reste von vier Pferden, einem Wagen und vermutlich einer zweiten Figur beweisen, daß die Statue zu einer großen Weihegruppe gehört, wie ähnliche in der literarischen Überlieferung genannt werden. Die hohe schlanke Gestalt des Wagenlenkers ist auf dem Rennwagen stehend zu denken (vgl. die Münzabbildung), nicht während des Rennens, sondern nach dem Siege. Die ruhige Gebärde zeigt in jeder Linie die Zurückhaltung, das Maßvolle, das immer als Äußerung vornehmer Gesinnung gegolten hat, aber südliche Lebhaftigkeit und die Fülle der griechischen Natur spricht aus der reichen Bewegung der unter dem Stirnbande vorquellenden Haare und aus der schwungvollen Linie des Profils mit der feinen Sinnlichkeit des Mundes (die sich von aller Üppigkeit fernhält) und aus dem starken ebenmäßig gebildeten Kinn.

12. **Jünglingskopf von der Akropolis in Athen.** Der Kopf gehört zu den jüngsten Skulpturen, die aus dem Perserschutt (siehe unter 3.) zu Tage gekommen sind; bei seiner Auffindung waren noch bedeutende Reste einer in hellen Tönen gehaltenen Bemalung vorhanden. Er wird erst kurz vor der Zerstörung der Stadt und Burg durch die Perser im Jahre 480 entstanden sein. Wie rasch die Entwicklung der griechischen Kunst in den letzten Jahrzehnten des sechsten und den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts fortschritt, lehrt am besten ein Vergleich dieses Kopfes mit dem auf Seite 4 abgebildeten.

13. **Die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton.** Marmorkopien von Bronzeoriginalen des Kritios und Nesiotes, unmittelbar nach dem Jahre 480. Ergänzt, aber nach Ausweis von Münzprägungen, die die Gruppe wiedergeben, annähernd richtig sind die Arme beider Figuren, bei der Figur mit erhobenem Arm außerdem das rechte Bein ganz, das linke von unterhalb des Knies an. Der Kopf der andern Figur ist antik, aber nicht zugehörig und von viel entwickelterem Stil als der ursprüngliche bärtige Kopf, den die Münzbilder zeigen*).

Gleich nach der Vertreibung der Pisistratiden i. J. 510 errichteten die Athener den Mördern des Hipparchos als den Begründern der Freiheit Athens Ehrenstatuen aus Erz. Diese erste Gruppe, ein Werk des Antenor, führte Xerxes, als er die von den Athenern verlassene Stadt Athen eingenommen hatte, als Beute fort. Sie wurde gleich nach der Schlacht von Salamis durch eine neue Gruppe ersetzt, die uns in der vorstehenden Marmorkopie erhalten ist. Als später Antiochus auch die ältere Gruppe den Athenern zurücksandte, wurde sie neben der jüngeren aufgestellt. Der quer über die Brust des Hermodios laufende helle Streifen rührt von dem ursprünglich in Bronze aufgelegten Wehrgehänge her.

Ein alter griechischer Trinkspruch rühmt die Befreiungstat der beiden Jünglinge:

„Mit Myrten bekränzt will ich mein Schwert tragen
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als sie den Tyrannen erschlugen
Und Athen gleiches Recht brachten.

---

*) Die Baumstämme sind Zutaten des Kopisten.

Liebster Harmodios, du bist nicht gestorben,
Auf den Inseln der Seligen, heißt es, lebst du,
Wo der schnellfüßige Achilleus
Und der edle Sohn der Tydeus, Diomedes lebt.

Mit Myrten bekränzt will ich mein Schwert tragen
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als sie beim Opferfest der Athener
Den Tyrannen Hipparch erschlugen."

14. 15. **Artemis hetzt ihre Hunde auf Aktäon. Hera entschleiert sich dem Zeus.** Die Skulpturen am Heratempel von Selinus in Sizilien sind zierlicher und feiner in der Formgebung als die Skulpturen am Zeustempel in Olympia, doch ihnen sonst am nächsten verwandt. Sie werden etwas früher entstanden sein.

14. Die Sage erzählt: Aktäon habe auf der Jagd die Göttin Artemis im Bade erblickt, die Göttin habe den Lauscher in einen Hirsch verwandelt und ihn von ihren Hunden zu Tode hetzen und zerreißen lassen. Der Künstler ist der Darstellung der märchenhaften Verwandlung ausgewichen, er gibt das Ereignis in menschlich möglicher Form, die doch noch unmittelbarer ergreift, wenn wir sehen, wie der Jüngling selbst sich der bissigen Hunde, die die grausame Göttin auf ihn hetzt, vergeblich zu erwehren versucht.

15. Das zweite Relief gibt die homerische Szene des 14. Buches der Ilias: Zeus' Betörung durch Hera. Die Frau sich dem Manne entschleiernd. Die Reliefs sind in Kalkstein, die nackten Teile der weiblichen Figuren in Marmor gearbeitet.

16—21. **Skulpturen vom Zeustempel in Olympia.** Im Jahre 457 wurde zur Feier der Schlacht von Tanagra ein goldener Schild als Weihegeschenk am First des olympischen Zeustempels aufgehängt. Damit ist ein festes Datum für die Entstehung des Tempels gegeben. Der Bau und sein Skulpturenschmuck werden kurz zuvor fertig geworden sein.

Im östlichen Giebel des Tempels war die Vorbereitung zur Wettfahrt des Pelops und des Oinomaos dargestellt, im Westgiebel der Kampf von Lapithen und Kentauren (16). Den Ostgiebel beherrschte als Mittelfigur Zeus, den Westgiebel Apollon mit weit ausgereckter Rechten über den Kämpfenden waltend (18). Innerhalb der umfassenden Säulenhalle schilderten endlich im Osten und Westen je sechs Metopenreliefs die Taten des Zeussohnes Herakles (19—21).

Die Künstler, die diese Skulpturen geschaffen haben, haben keine so feine und fast metallscharfe Arbeit geleistet wie die Ägineten, denen wir die Giebelfiguren des Aphaiatempels verdanken. Alle Formen sind hier größer und breiter gegeben, mehr auf machtvolle Fernwirkung berechnet. Aber diese großen Formen sind nirgends leer und vor allem ist die Verzahnung der einzelnen Figuren hier schon sehr viel vollkommener als in dem etwa eine Generation früheren Giebelpaar. Das ist ein Fortschritt auf dem Wege, der wieder dreißig Jahre später zu den Giebeln des Parthenontempels in Athen führte.

Die Metopenreliefs 20 und 21 sind offenbar Gegenstücke gewesen, und man darf annehmen, daß in ähnlicher Weise auch die übrigen Reliefkompositionen aufeinander bezogen waren, so daß die sechs Metopen der Ost- und die sechs der Westseite unter sich rhythmisch gegliedert und sinnvoll komponiert waren.

Der ruhig stehenden, anweisenden Athena der ersten Metope entspricht auf der andern Relieftafel die ihr gegenüber ins Profil gestellte jugendliche Hesperide, die freundlich mit flacher Hand das Himmelsgewölbe stützen hilft, dessen Last Herkules auf seinen Nacken genommen hat, während Atlas, wie die Sage berichtet, für ihn die goldenen Äpfel pflückte.

Die ersten kurzen Ausgrabungen in Olympia wurden im Jahre 1829 von den französischen Gelehrten gemacht, die der militärischen Expedition in die Morea folgten. Ihre Ergebnisse befinden sich im Louvre. Seit dem Oktober 1875 sind die Ausgrabungen durch das Deutsche Reich von neuem in Angriff genommen und zu Ende geführt worden.

22. **Wettläuferin.** Ergänzt sind die Arme von der Mitte der Oberarme an, der Baumstamm mit dem Palmzweig ist Zutat des Kopisten.

Der griechische Schriftsteller Pausanias berichtet von dem Festkampf, der von fünf zu fünf Jahren der Hera zu Ehren in Olympia gefeiert wurde: „Dieser Festkampf besteht in einem Wettlauf der Jungfrauen . . . Sie laufen mit herabhängenden Haaren in einem Unterkleide, das wenig über die Knie herabgeht und die rechte Schulter bis zur Brust frei läßt... Die Siegerinnen erhalten einen Olivenkranz und ein Stück von der Kuh, die der Hera geopfert wird, und dürfen ihr gemaltes Bildnis der Hera darbringen." Obgleich das Werk unter der Hand des Kopisten von seiner altertümlichen Herbheit verloren hat, ist noch im Marmor, besonders in der Behandlung der Haare und des kurzen Hemdchens die Knappheit und Schärfe der ursprünglichen Metallarbeit durchzufühlen.

23. **Der Dornauszieher.** Die Figur ist den Skulpturen des Zeustempels in Olympia verwandt und etwa gleichzeitig mit ihnen entstanden. Besonders an der Bildung des schön ziselierten Haares — das einen Rückschluß auf die Erscheinung des Bronzeoriginals der Wettläuferin erlaubt — ist ein Rest archaischer Befangenheit zu erkennen: die Locken fallen so, als ob der Kopf aufrecht gehalten würde. Das plastische Motiv ist ohne einen Nebengedanken aus dem gegenständlichen Motiv entwickelt; so wenig der Knabe sich bei seinem Tun beobachtet fühlt, so wenig scheint der Künstler an ein Publikum für sein Werk gedacht zu haben.

24. **Apollo aus Pompeji.** Die bis auf die Leier, die der Gott im linken Arme hielt, unversehrt erhaltene Figur ist wahrscheinlich eine in der Zeit um Christi Geburt hergestellte Nachbildung eines alten griechischen Originals aus der Mitte des fünften Jahrhunderts. Diese frühe Epoche der griechischen Kunst stand bei den Römern der letzten republikanischen Zeit in besonderer Schätzung. Das erklärt auch die Treue, mit der in dem vorliegenden Fall das altgriechische Original nachgebildet worden ist. Eine Zeitlang hat sogar die Neapler Statue für eine griechische Originalarbeit gegolten.

25. **Jünglingsfigur aus Subiaco.** Die Entstehungszeit der Figur wird meistens um Jahrhunderte später angesetzt, als es hier auf Grund eines beachtenswerten Erklärungsversuches geschehen ist, nach dem das schwebende, flüchtige Bewegungsmotiv ein Nachklang des altgriechischen Knielaufschemas ist und die Figur in der Zeit des Übergangs vom strengen zum freien Stil, also etwa im 2. Viertel des V. Jahrhunderts entstanden ist. Dann wäre das Marmorwerk freilich schwerlich ein Original,

sondern eine spätere getreue Kopie einer Bronze. Der Jüngling ist in vorwärtsstrebender Bewegung mit vorschwingendem linken und hochgehobenem rechten Arm dargestellt, das Gewicht ruht wesentlich auf dem rechten Bein, nur die Zehen des linken Fußes berühren den Boden, das Marmorstück zwischen Plinthe und Knie ist nur aus technischen Gründen stehen gelassen.

Gefunden ist die Figur in den Trümmern einer Villa Neros bei Subiaco.

26. 27. **Myrons Diskuswerfer.** Der Diskuswerfer des Myron ist in verschiedenen Marmorkopien erhalten. Im letzten Winter wurde im Castello Porziano bei Ostia, einer Besitzung des Königs von Italien, der auf S. 26 abgebildete Torso ausgegraben, eine vorzügliche römische Kopie aus der Zeit des Augustus. Dieser Torso, der selbst aus achtzehn Teilen zusammengesetzt ist, liegt der Ergänzung zu Grunde, die der Direktor des Nationalmuseums in Rom, G. E. Rizzo, mit Hilfe der besten sonst erhaltenen Kopien ausgeführt hat. Der dem Torso fehlende rechte Arm mit dem Diskus ist ein Abguß des Armes in der Casa Buonaroti in Florenz. Der Kopf ein Abguß des Discobolo Lancelotti, für die Füße wurden die antiken Teile der Replik des British Museum abgegossen, nur die Finger der linken Hand sind frei ergänzt.

28. 29. **Die Bronzestatue des sogenannten Idolino.** Beim Ausheben des Grundes für die Fundamente eines Hauses wurde die Statue im Jahre 1530 in Pesaro gefunden. Sie gelangte durch Schenkung in den Besitz des Herzogs Francesco Maria von Urbino, des Gemahls der Eleonora Gonzaga. Ein Jahrhundert später gab Francesco Maria II. sie seiner Nichte Victoria bei ihrer Vermählung mit Ferdinand II., Großherzog von Toskana, in die Ehe mit. Seitdem verblieb die Statue in Florenz. Der rechte Arm war abgebrochen, wurde aber bei der ersten Herrichtung richtig wieder angesetzt, die rechte Hand hielt ehemals einen Gegenstand, wahrscheinlich eine Opferschale, die Lippen scheinen ursprünglich mit dünner Silberfolie belegt gewesen zu sein. Die runde Basis ist antik, aber nicht ursprünglich und wohl erst in römischer Zeit hinzugefügt.

Die Bezeichnung Idolino ist der Statue verblieben, obwohl sie einen sterblichen Knaben, nicht, wie man früher annahm, einen jugendlichen Gott vorstellt.

30. **Apollokopf aus der Sammlung Baracco.** Der Apollokopf der Sammlung Baracco gehört zu einem Typus, der in mehreren vollständigen Figuren — deren beste sich in Kassel befindet — und Köpfen erhalten ist. Er ist durch vollere, üppigere Formen von den Figuren des olympischen Zeustempels deutlich unterschieden und geht wahrscheinlich auf ein griechisches Original aus der Mitte des 5. Jahrhunderts zurück, das Furtwängler dem Myron zugeschrieben hat.

31. **Apollo.** Die Statue gehört zu den letzten großen römischen Funden. Im Jahre 1891 kam sie bei der Tiberregulierung zum Vorschein. Von Abschürfungen der Haut auf der linken Seite der Brust und am linken Bein und von kleinen Verletzungen des Hauptes abgesehen, ist sie bis auf den linken Arm und die rechte Hand wohlerhalten. Es ist die Marmorkopie eines Bronzewerkes, in dem ein Werk aus der Frühzeit des Phidias vermutet ist. Stilistisch gehört die Statue in die Mitte des V. Jahrhunderts. Der Gegensatz zwischen Stand- und Spielbein ist noch nicht ganz klar herausgearbeitet, das linke Bein trägt freilich die Hauptlast des Körpers, aber das etwas vorgesetzte rechte Bein ist noch nicht ganz entlastet. Die Statue ist eine Weiterbildung der auf S. 24 abgebildeten Apollostatue aus Pompeji. Der Vergleich mit diesem Werke lehrt, wie stetig und folgerichtig die Entwicklung der griechischen Plastik vor sich gegangen ist.

Der auf der Abbildung gedämpfte Baumstamm ist eine Zutat des römischen Kopisten.

32. 33. **Die Athena Lemnia des Phidias.** Von den großen Götterbildern des Phidias ist uns wenigstens eines in späteren Kopien erhalten. Es ist Athena Lemnia, eine Statue der Athena, die der Stadtgöttin von athenischen Bürgern geweiht und auf der Burg aufgestellt wurde, als sie die Heimat verließen, um sich auf der Insel Lemnos anzusiedeln. Das geschah etwa im Jahre 450. Mit der Linken hielt die Göttin die Lanze hoch gefaßt, in der vorgestreckten Rechten scheint sie den Helm gehalten zu haben.

34—44. **Skulpturen vom Parthenontempel auf der Akropolis von Athen.** Uber die Skulpturen vom Parthenontempel vgl. die Einleitung. Hier nur ein Wort von Goethe über den Kopf des Pferdes aus der rechten nördlichen Ecke des Ostgiebels, dem einzig erhaltenen aus dem Gespann der niedertauchenden Mondgöttin Selene. Bald nachdem die Skulpturen des Parthenontempels, durch Lord Elgin aus Athen nach dem Westen gebracht waren, verschaffte sich Goethe einen Gipsabguß dieses Kopfes aus Paris. Der gleichzeitig bestellte Gipsabguß des Kopfes von einem der spätantiken Bronzepferden, die jetzt auf der Vorhalle der Markuskirche in Venedig stehen, traf eher in Weimar ein, „und ließ uns", heißt es in den Tag- und Jahresheften 1818, „seine Vorzüge empfinden, ehe uns der andere durch überschwängliche Großheit dafür unempfänglich gemacht hatte".

Zwei Jahre später, im Jahre 1820, kommt Goethe in seiner Zeitschrift „Über Kunst und Altertum" noch einmal ausführlich auf beide Werke zu sprechen: „Das Pferd aus Athen ist höher gedacht, gewaltiger, schnaubend, mit gerundeten vorliegenden Augen gespenstermäßig blickend. Die Ohren zurückgelegt, den Mund geöffnet, scheint es stürmisch vorwärts zu dringen, aber mit Macht angehalten zu werden. Sehen wir auf die Arbeit, so zeigt sich überall die alte Simplizität, ehrenwerter Fleiß und Treue, aber auch wohl noch einiges Steife. An der Mähne z. B. ist Strich neben Strich gelegt, keiner mehr oder weniger vertieft, ganz gleichlaufend, an der Biegung des Halses Falte der Haut neben Falte mit fast gar keiner Abwechselung. Die Ausführung überhaupt verdient großes Lob, Muskeln und Knochen hat der Meister genau, mit gründlicher Kenntnis, Ausdruck und Wahrheit dargestellt. Die Augen sind vortrefflich gestaltet und vollendet, die Stirne breit, flach, knöchern, die Nasenöffnungen weit gedehnt vom Strome des Atems, die Oberlippe wie belebt und in Bewegung. Ist gleich der Marmor an der Nase gegen die Stirne hinauf stark ausgewittert, so erkennt man doch noch die Spur ursprünglich angedeuteter Adern an dieser Stelle."

45. **Orpheus und Eurydike.** Die inschriftliche Bezeichnung der Figuren ist nicht ursprünglich, gibt aber die richtige Deutung. Orpheus hat, als er Eurydike aus der Unterwelt heraufführte, das

Verbot, sich umzusehen, übertreten und muß nun die kaum Wiedergewonnene zum zweiten Male verlieren. Hermes, der „Seelengeleiter“, legt mit sanftem Zwang die Hand auf ihren Arm, um sie in die Unterwelt zurückzuführen. Die Weichheit des Empfindungsausdruckes wird dem griechischen Original nicht in dem Maße eigen gewesen sein, die außerordentliche Klarheit aber, mit der durch wenige leichte Gebärden und durch die Haltung der drei Figuren der seelische Vorgang verbildlicht ist, hat mit dem großen Fries vom Parthenontempel in Athen die nächste Verwandtschaft. Das Original dieser in römischer Zeit mehrfach wiederholten Kopie muß mit dem Fries etwa gleichzeitig entstanden sein.

46. **Die eleusinischen Gottheiten.** Demeter und ihre Tochter Kora wurden in Eleusis gemeinsam verehrt. Triptolemos, der Lokalgott von Eleusis, erscheint neben ihnen: er soll im Auftrag der Demeter den Ackerbau und die damit verbundene Kultur verbreitet haben, indem er auf einem Drachenwagen die Erde durchzog. Das Relief stellt seine Entsendung dar. Vor Triptolemos steht Demeter, durch das lange Szepter, die würdevolle Haltung und Gewandung und dadurch, daß der Knabe ihr zugewandt steht, als die ältere der beiden Göttinnen charakterisiert. Sie übergibt ihm das Saatkorn in Gestalt einer Ähre, die ursprünglich durch Malerei angegeben gewesen sein muß. Die jugendliche Kora mit der Fackel im Arm setzt dem Knaben einen Kranz auf, der verloren ist und, wie ein Bohrloch vor dem Kopf des Triptolemus schließen läßt, aus Bronze besonders gearbeitet war. Auch Kora trug, wie die Bohrlöcher beweisen, Armbänder, Halsband und Ohrringe von Metall.

Das Relief ist etwa gleichzeitig mit dem Fries des Parthenontempels entstanden.

47. **Hermenbüste des Perikles.** Die Größe des griechischen Kunststiles, der dem Individuellen typische Bedeutung und den Typus immer individuelle Lebenswärme gibt, zeigt sich am schlagendsten naturgemäß in der Behandlung des Porträts. Wir besitzen wenigstens in Kopien ein Hauptwerk der Art in der Bildnisherme des Perikles, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine Statue von der Hand des Kresilas aus der Mitte des V. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann. Es steckt große künstlerische Überlegung in der Komposition des Kopfes, in dem Gegeneinanderstellen des glattwandigen hochgeschobenen korinthischen Helmes mit der mächtig gerundeten Helmhinterhauptswölbung und dem tragischen Maskenschnitt und des lebendig geformten Gesichtes, dessen Stirn in den Schatten des Helmschirmes hineinragt. Die leichte Seitwärtsneigung des Kopfes, die den Eindruck macht, als sei sie Abbild individueller Gewöhnung, war gewiß auch dem Originalbildwerk eigen.

Die Büste wurde im Jahre 1781 in einer Villa bei Tivoli gefunden. Ergänzt sind der größte Teil der Nase und kleine Stücke des Helmschirmes.

48. **Mädchen vom Erechtheion.** Der Tempel des Erechtheus auf der Burg von Athen hat an der Westecke der Südseite einen kleinen Anbau, dessen leichts eines Frieses entbehrendes ionisches Gebälk von sechs Mädchen getragen wird. Die ganze Erscheinung der Mädchen ist aus ihrer tektonischen Bestimmung abgeleitet. Sie sind ohne individuelle Verschiedenheiten gebildet, nur ruht überall die Hauptlast des Körpers auf dem äußeren Bein, während jedesmal das innere als Spielbein behandelt ist. Dadurch wurde bei den Mädchen der äußeren Schmalseiten der Halle nach außen der säulenhafte Umriß gewahrt, der noch durch die Art des Gewandes mit gleichmäßig wie Kanelüren gefurchten Parallelfalten verstärkt wird. Doch sind die Mädchen nicht zu eng tektonisch gebunden, vielmehr beruht ihre außerordentliche künstlerische Schönheit gerade in dem Umstande, daß sie fähig erscheinen, Säulen gleich, das leichte Gebälk zu tragen, ohne in ihrem menschlichen Charakter geschädigt zu werden. Die breite kräftig entwickelte Brust ist durch das Faltenspiel des unter dem freien Überschlag gegürteten, auf den Schultern gespangten Gewandes belebt, von dem gerade gehobenen Haupt fallen die Haarflechten auf die Schultern herab. Die Arme hängen bei allen gleichmäßig lose am Körper nieder, nur die eine Hand faßt leicht einen Zipfel des Gewandes.

49. 50. **Bronzeherme einer Amazone. Die Matteische Amazone im Vatikan.** Die literarische Überlieferung des Altertums schreibt dem Phidias außer den großen Götterbildern auch eine Amazone zu, die wir vielleicht in dem Typus der vatikanischen Statue erkennen dürfen, die sich früher in der Villa Mattei in Rom befand. — Die Statue (50), bei der beide Arme und das rechte Bein mit Ausnahme des Fußes neu sind, der Kopf zwar antik, aber nicht ursprünglich zugehörig ist, ist falsch ergänzt. Sie stützte sich, wie ein Gemmenschnitt zeigt, leicht auf einen langen Springstock.

Das Original, das der 2. Hälfte des V. Jahrhunderts angehört haben müßte, war wohl von Bronze. Die Bronzeherme aus Neapel (49), die einen verwandten Typus wiedergibt, mag zum Vergleich herangezogen werden.

51. 52. **Grabstele eines Mädchens. Grabstele der Hegeso.** Die attische Grabplastik der 2. Hälfte des V. Jahrhunderts steht unter dem Eindruck der Bildwerke des Parthenon, besonders des Frieses. In beiden Fällen handelte es sich im Grunde um die Lösung der gleichen Aufgabe, um die einfache Reliefdarstellung von Athenern und Athenerinnen. Auch in der Grabplastik verzichtete die Kunst dieser Epoche auf ausgesprochen persönliche Charakteristik; man verlangte über dem Grabe nicht eine versteinerte Kopie der Verstorbenen zu sehen, sondern ein Abbild des Lebens.

Die Grabstele unbekannter Herkunft in Berlin (51) zeigt ein Mädchen, das stehend eine Schachtel in der Linken hält, aus der es mit der rechten Hand irgend einen kleinen Gegenstand, der ursprünglich durch Malerei angegeben war, herausnimmt, eine Schmuckkette oder dergleichen. Der Deckel der Schachtel liegt am Boden zu Füßen des Mädchens. Eine prachtvolle reichentwickelte Palmette bekrönt die sich nach oben leicht verjüngende Reliefplatte. Die Stele ist ausgezeichnet erhalten. Im Ohrläppchen sitzt noch ein Rest des alten Bronzeschmucks.

Die Stele der Hegeso (52) ist jünger. Hier hält eine Dienerin das offene Kästchen, aus dem das auf dem wohlgefügten Stuhle sitzende Mädchen den Schmuck genommen hat. Auf dem Querbalken der Giebelbekrönung steht in zwei Worten der Name der Verstorbenen und der Name des Vaters: Hegeso, Tochter des Proxenos.

53. 54. **Kopf eines Knaben mit der Siegesbinde.** Der Kopf stammt von einer vollständigen Statue, die um 1730 im Königreich Neapel zertrümmert aufgefunden wurde. Bei der Auffindung waren die eingesetzten Augäpfel von Silber mit den Pupillen von Granaten noch erhalten, sie gingen später, wahrscheinlich als das Werk von Rom nach Paris entführt wurde verloren. Die Lippen sind vergoldet. An der Haarbinde waren schmale Plättchen aus anderem Metall, wohl aus Silber eingelegt, die aber schon bei der Auffindung fehlten. Der Kopf ist ein griechisches Originalwerk aus der Zeit des Phidias und Polyklet, ein Beispiel vollkommener Bronzearbeit. (Vgl. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 457.)

55. **Hermenbüste des Doryphoros nach Polyklet. Bronzekopie von Apollonios.** Die Hermenbüste ist eine Nachbildung aus römischer Zeit, bezeichnet als Arbeit des Apollonios, des Archias Sohn aus Athen, der nach der Buchstabenform um die Zeit des Augustus gelebt hat. Die Büste ist in Herkulaneum gefunden.

56. **Marmorkopie des Doryphoros von Polyklet.** Polyklets Doryphoros ist in einer großen Zahl von Wiederholungen erhalten, das abgebildete Stück gehört zu den besten Kopien. Die Statue ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, aber in allen wesentlichen Teilen antik, sie wurde im Jahre 1797 in Pompeji ausgegraben. (Vgl. die Einleitung.)

57. **Hera Ludovisi.** Der Kopf der Hera oder Juno Ludovisi war noch vor hundert Jahren eines der berühmtesten antiken Bildwerke. Winckelmann erklärte sie für den schönsten Junokopf: „Die Schönheit in dem Blicke der großen rundgewölbten Augen der Juno ist gebieterisch, wie in einer Königin, die herrschen will, verehrt sein, und Liebe erwecken muß." Goethe hatte einen Gipsabguß des kolossalen Kopfes schon in Rom in seinem Zimmer in dem Hause gegenüber dem Palazzo Roudanini. Heute steht der Abguß im Goethehaus in Weimar: „Es war dies meine erste Liebschaft in Rom! in göttlicher Hoheit und Heiterkeit wie ein Gesang Homers." Endlich erwähnt Schiller den Kopf in dem 15. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts.

Man glaubte damals in diesem Kopf eine Kopie des Kopfes der großen Gold-Elfenbeinstatue zu besitzen, die Polyklet für den Heratempel in Argos geschaffen hatte, doch ist das Vorbild des Ludovisikopfes frühestens dem IV. Jahrhundert zuzuschreiben. Er ist also hier nicht an der historisch richtigen Stelle eingereiht. Die Nasenspitze ist ergänzt.

58. **Amazone des Polyklet.** Die Statue hat bei der Wiederholung in Marmor störende Veränderungen erfahren: die Stütze, auf der der linke Arm ruht, fehlte dem Bronzewerk, der linke Arm hing ruhig herab, die Hand hielt vielleicht eine Streitaxt, auch die Wunde auf der rechten Brust ist Zutat des Kopisten. Ergänzt sind der linke Unterarm, fast der ganze rechte Arm und die Nase. Dieser in mehreren Varianten erhaltene Amazonentypus gehört sicher in das V. Jahrhundert und darf wegen der nahen Verwandtschaft mit dem Doryphoros in der Beinstellung und dem Charakter des Bewegungsmotivs auf Polyklet zurückgeführt werden.

59. **Weibliche Figur vom Esquilin.** Die Statue ist zu Ende des Jahres 1874 in Rom aufgefunden. Dargestellt ist ein Mädchen, das sich mit beiden Händen eine Binde um das aufgenommene Haar legt. Die gedrungenen Proportionen sind denen der polykletischen Figuren verwandt, doch scheint das Vorbild dieser Kopie einer etwas früheren Zeit anzugehören. Das Original war aus Bronze, den Baumstamm mit dem Gewand hat der Kopist hinzugefügt.

60. **Der Diadumenos des Polyklet.** Neben der Hera von Argos, dem Doryphoros und der Amazone erscheint als berühmtestes Werk Polyklets in der antiken Literatur ein „Diadumenos", ein Jüngling, der sich die Siegerbinde ums Haupt legt. Die Statue ist in mehreren Kopien erhalten, die abgebildete wurde in Delos gefunden. Die Verwandtschaft der Formbehandlung mit der des Speerträgers ist offensichtlich. Was den Künstler zur Wahl des Motivs veranlaßt hat, ist hier wie dort die Möglichkeit, den Körper und die Glieder in fein abgewogener rhythmischer Gliederung darzustellen.

61. **Jünglingskopf.** Der rechts gewandte und leicht geneigte Kopf mit dem lebendigen schönen Haar und dem leicht geöffneten Munde steht in dem feinen Empfindungsausdruck auf der Grenze zwischen dem V. und dem IV. Jahrhundert. Er scheint auf ein attisches Original zurückzugehen. Die Oberfläche des Gesichtes hat durch Verwitterung gelitten, die Nasenspitze ist ergänzt.

62. **Sandalenbindende Nike.** Während des peloponnesischen Krieges, der mit Athens Niederlage enden sollte, wurde auf dem Südwestvorsprung der Akropolis in schiefer Stellung zu dem unter Perikles' Leitung erbauten Eingangstor der Burg, den Propyläen, ein mit Skulpturen reich geschmücktes Tempelchen der „Nike Apteros" errichtet, der „ungeflügelten Siegesgöttin", die im Kampf bei der Stadt der Athene ausharren, nicht zu den Feinden hinüberfliegen sollte. Die eine abgebildete Platte gehörte zu dem Balustraden-Fries mit geflügelten Göttinnen, die Waffen zu einer Trophäe herbeitragen und Opfertiere führen. Ein inhaltlich unbedeutendes Motiv, das Befestigen des gelösten Sandalenbandes, gibt dem Künstler Gelegenheit, den prachtvollen, von weiter Gewandung überflossenen Körper in reichster Entfaltung zu zeigen. Die Nikebalustrade zeigt nicht mehr den feierlichen Ernst, das großartige Zweckbewußtsein, die strenge Genügsamkeit in der Durchführung der einfachen plastischen Motive, es ist ein Schwelgen in schönen Formen, rein um ihrer Schönheit willen.

63. 64. **Die Nike (Siegesgöttin) des Paionios aus Mende.** 63. Ergänzung von Rühm, Dresden. 64. Im Zustand der Auffindung unter Fortlassung des stark fragmentierten Kopfes und eines Fragmentes des rechten Armes.

Die Statue wurde im Dezember 1875 ganz zu Anfang der von dem Deutschen Reiche in Olympia unternommenen Ausgrabungen gefunden. Nach der Inschrift an der etwa 9 m hohen schlanken dreiseitigen Basis (und nach einer Notiz bei Pausanias) war die Statue ein Weihgeschenk, welches die Messenier und Naupaktier aus dem Zehnten der Kriegsbeute vor dem Zeustempel errichteten. Dabei kann nur an Ereignisse der ersten Zeit des peloponnesischen Krieges gedacht werden, und das Werk muß daher um das Jahr 420 entstanden sein.

Die Nike des Paionios ist das einzige Werk des V. Jahrhunderts, das mit inschriftlicher Bezeichnung eines namhaften Künstlers erhalten ist.

Die Göttin ist dargestellt, wie sie sich aus der Höhe in schnellem Flug mit ausgebreiteten

Flügeln und weitausgebreitetem Gewand herabläßt. Ihre Bahn kreuzt unter ihren Füßen ein Adler, nach links fliegend. Der vorgebeugt schwebenden Gestalt hält ein schwerer Gewandbausch im Rücken das Gleichgewicht. Es lag nicht im Sinne des griechischen Künstlers, eine leicht schwebende gleichsam von menschlicher Schwere befreite Göttin zu bilden. Er hält sich ganz an die kräftige gesunde, freilich nur dichterische Wirklichkeit und läßt den prachtvollen jugendlichen Leib klar in dem faltenreichen, an beiden Seiten offenen, nur durch den Gürtel und eine Schulterspange gehaltenen Gewand sich abzeichnen, das sich von der Gewalt des Luftzuges wie durchsichtig den Körperformen anschmiegt, während es die linke Brust und das vorgehobene linke Bein ganz unverhüllt läßt.

65. **Aphrodite aus Fréjus.** Ergänzt die rechte Hand mit dem Gewandzipfel und die linke Hand mit dem Apfel. Gefunden wahrscheinlich 1650 in Fréjus in der Provence. Nachbildung eines vermutlich attischen Originals der Zeit um 400 v. Chr., vielleicht der „Aphrodite in den Gärten" von Alkamenes, an die Phidias selbst die letzte Hand gelegt haben soll.

66. **Aphroditetorso.** In Haltung und Gewandbehandlung der Statue aus Fréjus verwandt, vielleicht gegenseitige Nachbildung des gleichen Originals.

67. **Eirene mit dem Plutoskinde.** Die Friedensgöttin, den jungen Gott des Reichtums tragend. Ergänzt der rechte Arm der Göttin (die rechte Hand hielt ursprünglich ein langes Zepter), Einzelheiten des Knaben, wie in der linken Hand die Kanne, an deren Stelle ein Füllhorn anzunehmen ist. Der Kopf des Knaben ist antik, aber nicht zugehörig und aus parischem Marmor. Die feinere Detaillierung der Gewandfalten und die gefühlvolle Sanftheit in dem Gesichtsausdruck der Göttin unterscheiden das Werk trotz äußerer Anklänge von Werken des V. Jahrhunderts aus dem Kreise des Phidias.

Das Bronzeoriginal scheint nach der Schlacht bei Leukas im Jahre 375 von Kephisodotos, einem Verwandten und älteren Zeitgenossen des Praxiteles, geschaffen zu sein. Damals wurde ein alljährliches Friedensopfer in Athen eingeführt, das vor dieser Statue dargebracht worden zu sein scheint (Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 219).

68. **Diskuswerfer nach Alkamenes.** Ergänzt die Finger der rechten Hand. Im Gegensatz zu dem Myronischen Diskuswerfer, der ganz in der momentanen Aktion aufgehend gebildet ist, ist der Jüngling hier ruhig stehend, vor dem Wurfe das Ziel prüfend dargestellt. Die Statue ist wahrscheinlich die Nachbildung eines Bronzewerkes von Alkamenes, einem Schüler des Phidias.

69. **Säulenschaft vom Artemisium in Ephesus.** Im Jahre 356 v. Chr. zündete Herostratos, ein Bürger von Ephesus, den alten Tempel der Artemis an, der noch aus der Zeit des Krösus stammte, wie erzählt wird, um seinen Namen unsterblich zu machen, angeblich in der Geburtsnacht Alexanders des Großen. Der Neubau begann sofort, Alexander soll die ganzen Kosten auf sich haben nehmen wollen für den Preis einer Namensinschrift des Stifters, doch schlugen es ihm die Ephesier ab. Die 16 mächtigen ionischen Säulen der Vorhallen an den Giebelseiten ruhten zum Teil auf skulpierten Postamenten. Die unterste Säulentrommel umzog überall ein skulpierter Reliefstreifen. Eine dieser Trommeln zeigt die Abbildung. Die Deutung der Figuren ist ungewiß, vielleicht ist Alkestis zwischen dem Todesgott links und Hermes, dem Seelengeleiter, rechts dargestellt.

70. 71. 73. **Skulpturen vom Mausoleum in Halikarnaß.** Maussolos, persischer Satrap von Karien, soll schon zu Lebzeiten den Bau eines Grabmals für sich und seine Gemahlin Artemisia, die ihm nach seinem Tode im Jahre 353 folgte, begonnen haben. Ein Gebäude mit Säulenumgang, dessen Sockel und Fries Reliefs umliefen, die überragt wurde, von einer Stufenpyramide, auf deren abgeplatteter Höhe eine Quadriga stand. Die Skulpturen werden von Plinius dem Skopas, Bryaxis, Timotheos und Leochares zugeschrieben, die Quadriga ist vermutlich von Pythios, einem der Baumeister gearbeitet.

Die Statuen der Artemisia und des Maussolos (73) sind ziemlich vollständig erhalten, die letztere ist aus mehr als 60 Bruchstücken wieder zusammengesetzt.

72. **Apollo als Kitharöde.** Der Kopf ist antik, aber nicht ursprünglich zugehörig, ergänzt drei Viertel des rechten Armes, die linke Hand und die Leier. Die Statue ist von ziemlich geringer Arbeit, was auch in der Abbildung an den ungeregelten am Ablauf schematisch ausgekehlten leblosen Faltenstrichen ersichtlich ist, doch beweist der großartige Schwung der Figur im ganzen, daß der Kopie ein bedeutendes Original zugrunde liegt, in der vielleicht eine Arbeit des Skopas vermutet werden darf.

73. **Kolossalstatue des Maussolos aus Halikarnaß s. 70.**

74. **Ares Ludovisi.** Gefunden in Rom. Ergänzt die Nase, die rechte Hand, der rechte Fuß, der Schwertgriff des Ares; der Kopf und kleinere Einzelheiten des Eros. Auch diese Statue wird auf ein Original des IV. Jahrhunderts zurückgehen. Der Eros zwischen den Füßen des Ares wird Zutat des Kopisten sein, auch die peinliche Art, wie der Schild dem Sockel angeklebt ist, mag dem Kopisten zur Last fallen.

75. **Niobide.** Die fast unversehrte Statue, der nur die Finger der einen Hand und ein Stück einer Zehe fehlen, wurde während des letzten Winters auf dem Besitzgrunde der Bank in Rom ausgegraben. Das vielgeteilte, tief eingeschnittene Faltengedränge ist dem großen Zusammenhang der gewölbten Körperformen mit Berechnung nebengeordnet. Das Gewand ist durchaus auf den Eindruck stofflicher Wahrheit gearbeitet, der freie, natürliche Verlauf der weichen Faltenmasse verweist die Figur, wenn sie wirklich ein griechisches Original ist, in das IV. Jahrhundert.

76. 77. **Hermes mit dem Dionysosknaben von Praxiteles.** Am 8. Mai 1877 im Heratempel zu Olympia vor den Resten der Basis, auf welcher die Statue einst stand, liegend gefunden. Ergänzt die Unterschenkel und der linke Fuß des Hermes, der linke Arm des Knaben. Die linke Hand des Hermes hielt den Schlangenstab, das Kerykeion, die rechte eine Traube, nach der der junge Weingott hinauflangt. Die Statue ist ein sicheres Originalwerk von der Hand des Praxiteles.

78. 79. **Aphrodite von Knidos nach Praxiteles.** Ergänzt der linke Arm und der rechte Arm vom Ellenbogen an. Das die Beine der Figur verhüllende Gewand ist aus Blech und modern. Wie bei dem Hermes aus Olympia ist hier das auf die Vase herabhängende Gewand mit seiner reichen

Faltenmenge bestimmt, den Glanz und die Fülle der menschlichen Formen zu heben. Gerade hier aber wird der Abstand fühlbar, der Kopie und Originalwerk trennt, denn das Gewand der Aphrodite kann an Pracht und Reichtum keinen Vergleich mit dem des Hermes aushalten, das Praxiteles selbst verdankt wird.

80. 81. **Satyr nach Praxiteles.** Die Statue ist in außerordentlich zahlreichen Kopien erhalten. Für das Original ist eine Arbeit des Praxiteles vorauszusetzen. An die halbtierischen Satyrdarstellungen früherer Zeit erinnern nur noch die gespitzten Ohren.

Die Arbeit des Pariser Torsos, der bei den von Napoleon III. auf dem Palatin in Rom unternommenen Ausgrabungen in einem achteckigen Durchgangsraum mit vier Türen und vier Nischen gefunden wurde, ist vortrefflich, doch nicht so fein, daß das Bruchstück für eine Originalarbeit gelten dürfte.

82. **Der Eidechsentöter Apollo nach Praxiteles.** Daß Praxiteles einen jugendlichen Apollo geschaffen hat, der einer herankriechenden Eidechse mit gezücktem Pfeil auflauert, ist literarisch bezeugt. Die Zeit des Praxiteles neigt überall dazu, die überlieferten Göttertypen zu verjüngen, wo es sich irgend mit dem Charakter der Gottheit verträgt. So ist diese Darstellung des dem Knabenalter kaum entwachsenen Apollo charakteristisch für die späte Epoche der griechischen Kunst, die nicht nur künstlerisch, sondern auch inhaltlich sich beständig fortentwickelte.

83. **Ilioneus, Torso eines knienden Knaben.** In Rom, wahrscheinlich um die Mitte des XVI. Jahrhunderts entdeckt, im XVII. Jahrhundert im Besitz Kaiser Rudolfs II. in Prag. — Die Bohrlöcher an den Bruchstellen von Hals und Armen rühren von einem modernen Ergänzungsversuch her. Der Knabe scheint einer von seiner rechten Seite her drohenden Gefahr ausweichen zu wollen. So mag die Deutung der Statue auf Ilioneus, den jüngsten Sohn der Niobe zutreffen, der Apollons Mitleid erregte, aber endlich doch unter seinen Pfeilen fiel. Die weiche Modellierung des Körpers, zumal des zusammengebogenen Oberkörpers weist die Figur in die Nähe der Arbeiten des Praxiteles.

84. 85. **Demeter aus Knidos.** Das Bildwerk wurde 1858 von Newton in Knidos gefunden und in das British Museum gebracht. Der Kopf ist besonders gearbeitet und aufgesetzt, das gleiche war mit dem verlorenen Unterarm der Fall. Die Göttin sitzt auf einem kissenbelegten Thronsessel, dessen Rückenlehne verloren ist; ihre Füße ruhen auf einer Fußbank. Über dem feingefältelten Untergewand trägt sie den Mantel, den sie in matronaler Verhüllung über den Hinterkopf gezogen hat; er ist um die Schultern geschlagen und unter dem rechten Arm durchgeführt. Dies reiche Faltenwerk auf Brust und Schultern rahmt den bloßen Hals und das fast wohlerhaltene hellglänzende Gesicht ein. Der Ausdruck sanfter Schwermut läßt wie die Feinheit der Marmorarbeit den Einfluß des Praxiteles erkennen.

86. **Kopf des Eubuleus.** Eubuleus war wie Triptolemos eine in Eleusis verehrte Gottheit. Der abgebildete, Eubuleus genannte Kopf ist in Eleusis gefunden. Nach einer Inschrift gab es in Rom in späterer Zeit eine Kopie des „Eubuleus des Praxiteles“, doch sind wir über die Art des Praxitelischen Werkes nicht näher unterrichtet, das bisweilen mit dem hier abgebildeten Kopf identifiziert wird.

87. **Bronzekopf des Hypnos.** Eine Statue des Schlafgottes aus praxitelischer Zeit ist in mehreren Kopien erhalten. Der Gott ist dargestellt in sanftem Lauf hineilend, in der vorgestreckten Rechten hält er das Horn mit dem einschläfernden Mohnsaft, die Linke hält Mohnblüten: so ist die Madrider Figur zu ergänzen. Die Wiederholung des Kopfes, die die Abbildung gibt, befindet sich in London. Wohlerhalten bis auf den linken weichen Fittich.

88. **Mädchenkopf.** Ober- und Hinterkopf, Nase, Kinn und Brustansatz ergänzt, 1792 in Ostia ausgegraben. „Die Haare sind in welligen Streifen geordnet, die vom Gesichte aus sich nach hinten ziehen. Von unübertrefflicher Zartheit ist der Ansatz der Haare an der Stirn gearbeitet; hier zeigt sich, wie Schorn richtig hervorhebt, »die größte Meisterschaft und Leichtigkeit der Technik« und die originale Hand eines Künstlers des IV. Jahrhunderts. Denn erst diese Epoche, und speziell die Richtung des Praxiteles, verstand es, dem Marmor jene Zartheit einzuhauchen, die der vorangegangenen Periode noch durchaus fremd war und die von den Kopisten späterhin niemals mehr erreicht ward. Dieselbe unnachahmliche Zartheit des Meißels zeigt sich in der Behandlung der Partie unter dem unteren Augenlide und an den Augenwinkeln sowie um die Enden der Lippen, welche die Meister der praxitelischen Epoche gleichfalls besonders erstrebten ... Der Brauenrand ist weich und rund modelliert im starken Gegensatz zu der scharfkantigen Bildung, die im V. Jahrhundert herrschte ...“ (Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 210).

89. **Eros von Centocelle nach Praxiteles.** Der berühmte „genio“ der Vatikanischen Sammlung ist eine späte glatte und schlechte Kopie. Die Figur ist mit großen Flügeln zu ergänzen, die linke Hand war auf den Bogen gestützt, die rechte hing wahrscheinlich lose herab.

90. **Diana von Versailles.** Die Statue kam schon unter Franz I. aus Rom nach Frankreich. Ergänzt sind an der Figur der Göttin die Nase, die Ohren, der rechte Unterarm, der linke Arm und der rechte Fuß. Der Baumstumpf unter dem Tiere ist Kopistenzutat. Das Stück geht vielleicht auf ein Original des Leochares (s. 91) zurück.

91. **Apollo im Belvedere des Vatikan.** Die Statue geht auf ein Bronzeoriginal des Leochares zurück (vgl. 70, 71). Die linke Hand, die den Bogen hielt, ist zu stark rückwärts gebogen, die Finger der rechten Hand zu geziert gespreizt von Montorsoli, einem Schüler Michelangelos ergänzt. Gefunden zu Ende des XV. Jahrhunderts in der Nähe von Capo d'Anzio. Julius II., der die Statue schon als Kardinal kaufte, stellte sie im Belvedere des Vatikan auf.

Hier mögen einige Sätze aus Winckelmanns Beschreibung des Bildwerks folgen, die nicht wenig zu der Berühmtheit der Statue beigetragen hat: „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebensoviel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. ... Über die Menschheit erhaben ist seine Figur, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichsten Elysium, bekleidet die reizende Männ-

lichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. . . . Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Steg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Läppchen seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört. . . . Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt. . . Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! Die Kunst selbst müßte mir raten und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszumalen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten."

Die meisten Abbildungen fälschen den Eindruck des Bildwerks durch seitliche Aufnahme. Nur in der reinen Profilansicht kommt die Leichtigkeit der schwebenden Schreitstellung und der Stolz in dem aufgeworfenen Haupt recht zur Erscheinung.

92. **Bronzekopf eines Jünglings.** Das offen gelockte reiche Haar ist ein schönes Beispiel der Formbehandlung des IV. Jahrhunderts, mit der die mageren Drahtlocken des Jünglingskopfes (7) aus der Zeit der äginetischen Giebelgruppen verglichen werden mag. Der den Kopf umlaufende eingesenkte Ring rührt von einer Siegerbinde her, die besonders gearbeitet war. Sie ist wie die ursprünglich eingesetzten Augensterne verloren.

93. **Der Apoxyomenos nach Lysippos.** Die Statue ist 1849 in Rom in Trastevere gefunden, ergänzt sind nur die Finger der rechten Hand fälschlich mit einem Würfel nach einer Notiz bei Plinius, die irrtümlich auf diese Figur bezogen worden ist. Der Jüngling ist dargestellt, wie er sich nach dem Ringkampf das Salböl mit mit der Strigilis, dem Schabeisen abstreicht. (Vgl. die Einleitung).

94. **Ringkämpfer.** Die beiden eine Gruppe bildenden Ringkämpfer sind zusammen in Herkulaneum gefunden worden.

Die Figuren selbst oder ihre unmittelbaren Vorbilder gehen wie der ruhende Hermes (95) auf die Schule des Lysipp zurück.

95. **Ruhender Hermes aus Herkulaneum.** Die schön erhaltene Statue ist vielleicht ein griechisches Originalwerk aus der Schule des Lysippos. Der Felsblock ist modern, die linke Hand hielt den jetzt fehlenden Schlangenstab.

96. **Ringkämpfer** s. 94.

97. **Der betende Knabe.** Die Statue läßt sich etwa 250 Jahre zurückverfolgen. Der Maler Lebrun erwarb sie um die Mitte des XVII. Jahrhunderts für den Surintendant Foucquet, 1717 ging sie in den Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen über, nach dessen Tode in den eines Prinzen Liechtenstein, von dem Friedrich der Große sie im Jahre 1747 erwarb. Sie wurde auf der Terrasse von Sanssouci aufgestellt, wo heute noch eine Kopie der Statue steht. Die Arme sind im XVII. Jahrhundert in Frankreich ergänzt.

98. **Torso einer Aphrodite** von einer Statue, die die Göttin im Begriff zeigte das Gewand abzulegen, um ins Bad zu steigen.

99. **Alexander der Große.** Die Herme wurde im Jahre 1779 bei Tivoli ausgegraben und an Napoleon geschenkt. Ergänzt Schultern, Nase, Teile der Lippen. Der Kopf ist ein sicheres Porträt Alexanders und mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Original des Lysippos zurückzuführen.

100. **Sophokles.** Ergänzt eine Hand, die Füße und die Basis mit dem Schriftrollenkasten. Unter der Verwaltung des Lykurgos in der 2. Hälfte des IV. Jahrhunderts wurde in dem Theater von Athen eine Bronzestatue des Sophokles aufgestellt. Das abgebildete Werk ist wahrscheinlich eine Kopie jenes Ehrendenkmals.

101. **Medusa Rondanini.** Die Platte, auf der die Maske aufsitzt, ist modern. Das Original war vermutlich aus Bronze.

102. 103. **Nike von Samothrake.** Im Jahre 306 v. Chr. erfocht Demetrios Poliorketes, der Sohn des Antigonos, eines Feldherrn Alexanders, einen entscheidenden Seesieg über die ägyptische Flotte bei Kypros in dem Kriege der Nachfolger des großen Königs um die Provinzen des Reiches. Die Nike von Samothrake ist das Denkmal des großen Seesieges: sie stimmt mit dem Nikebilde auf dem Revers von Münzen des Demetrios überein (auch Reste der großen Basis in Form eines Schiffsvorderteils sind aufgefunden worden) und ist nach diesen Münzbildern zu ergänzen.

Die Statue wurde im Jahre 1863 in zertrümmertem Zustande aufgefunden.

104. 105. **Reliefs vom großen Zeusaltar in Pergamon.** Wahrscheinlich von Eumenes II. (197 bis 159 v. Chr.) wurde der große Zeusaltar auf der Burg von Pergamon erbaut, dessen Aufdeckung deutschen Gelehrten verdankt wird. Den Unterbau von etwa 30 m im Geviert, an dessen Westseite eine breite Freitreppe einschneidend emporführte, umzog der große Fries mit dem Kampf von Göttern und Giganten, dessen prachtvolle Bruchstücke das Pergamonmuseum in Berlin bewahrt.

106. 107. **Aphrodite von Melos.** Im April 1820 auf der Insel Milo, dem alten Melos von einem Bauern gefunden, von dem französischen Gesandten in Konstantinopel gekauft und Ludwig XVIII. geschenkt. Die Statue ist aus zwei Blöcken zusammengesetzt, deren Fuge unmittelbar über dem Gewand liegt, der linke Arm war besonders angesetzt, die Ohren trugen Ohrringe. Ergänzt ist die Nasenspitze. Das Werk ist ein griechisches Original aus dem Ende des II. Jahrhunderts v. Chr.

108. **Schlafende Ariadne.** Seit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts im Vatikan. Ergänzt sind die Nase, die Oberlippe, einige Finger der linken und die rechte Hand. Das Bildwerk oder das zu Grunde liegende Original gehört der hellenistischen Zeit an.

109. **Tanzende Mänade.** Trotz der vorzüglichen Arbeit ist das Werk kein Original im eigentlichen Sinne, sondern die Wiederholung eines Bronzewerkes oder nach einer neuen Vermutung die vergrößerte Kopie einer Silberstatuette (Kékulé). Dem Original hat jedenfalls der (in der Abbildung gedämpfte) Baumstamm mit den zwei an einem Riemen hängenden Cymbeln gefehlt, den der Marmorarbeiter als Stütze für nötig gehalten hat.

110. **Heraklestorso.** Gefunden unter Julius II. im Anfang des XVI. Jahrhunderts in der Nähe des alten Theaters des Pompejus in Rom. Es ist

ganz zweifelhaft, wie der von Winckelmann hochgepriesene Torso zu ergänzen ist, da kein ähnliches, besser erhaltenes Stück vorhanden ist. Die Künstlerinschrift auf dem Sockel deutet nach der Buchstabenform auf das I. Jahrhundert v. Chr. als Entstehungszeit.

111. **Gruppe des Laokoon.** Gefunden im Jahre 1506 in der Nähe des Esquilin in Rom. Die Gruppe ist aus mehreren Blöcken zusammengefügt. Ergänzt die rechte Hand des älteren Sohnes, der rechte Arm des Vaters — dessen Hand aber ursprünglich nicht ausgestreckt war, sondern den Hinterkopf berührte — und der erhobene Arm des jüngeren Sohnes, der gleichfalls falsch ergänzt ist: er war zusammengesunken, so daß die Hand den Kopf berührte. Plinius nennt als Künstler die Rhodier Agesandros, Polydoros und Athanodoros, von denen Athanodoros sicher, Polydoros wahrscheinlich Sohn des Agesandros war. Die Laokoongruppe ist den Skulpturen des Gigantenfrieses aus Pergamon verwandt, aber weniger feurig und kraftvoll. Die Glätte der Formbehandlung, das akademisch Überlegte der Komposition weisen auf eine spätere Entstehungszeit — auf das letzte vorchristliche Jahrhundert.

112. **Reh,** aus Herkulaneum. Dieses Reh, das einen Begriff von der Feinheit antiker Tierdarstellungen vermitteln mag, wurde im Jahre 1761 zugleich mit einem zweiten genau entsprechenden in Herkulaneum aufgefunden.

113. **Die Mediceische Aphrodite.** Die Statue ging im Jahre 1584 in den Besitz der Medici über, seit 1677 befindet sie sich in Florenz. Ergänzt der rechte Arm, der linke Arm vom Ellenbogen an und das vordere Stück der Basis mit der Inschrift.

Die Statue gehört der späten, hellenistischen Zeit an, doch tragen gewiß die abscheulichen Arme und Hände zu dem Eindruck ganz ungriechischer Zimperlichkeit besonders viel bei.

114. **Bruchstück eines Grabreliefs.** Ein Reiter, der über einen gefallenen, sich verteidigenden Reiter hinwegsetzt. In dem Maule des Pferdes ein Bohrloch, in dem der bronzene Zügel befestigt war. Das Relief stammt aus Attika.

115. **Weiblicher Kopf aus Pergamon.** Der berühmte Frauenkopf aus Pergamon wurde im Mai 1879 südöstlich von dem großen Zeusaltar aufgefunden. Es fehlt die Nasenspitze und ein Teil des Haares auf der rechten Seite, das aus einem besonderen Stück gearbeitet und angesetzt war. Die Oberfläche des Steines ist am Kinn, an den Lippen, über dem linken Auge und am Haar über der Stirn verletzt. Aber alle diese Schäden können die Wirkung des Kopfes nicht aufheben. Er zeigt die griechische Marmorkunst auf der letzten Stufe ihrer Entwickelung in dem Streben, den Eindruck der sinnlichen Gegenwart des Lebens unmittelbar wiederzugeben. Diese Lippen scheinen sich wirklich atmend zu öffnen, und die Augen scheinen sehnsüchtig zu blicken. Der Künstler ist in dem Streben nach sinnlicher Lebendigkeit noch über Praxiteles hinausgegangen. Er geht überall auf die Wiedergabe eines Gesamteindrucks der Erscheinung. Wie sehr ist noch bei der Aphrodite von Melos das Haar in Einzelsträhnen aufgelöst, bei dem Kopfe aus Pergamon ist es wirklich, wie es dem Auge im Leben erscheint, eine einheitliche, nur in sich gewellte, tastbar weiche Haarmasse. Bei der Aphrodite sind ferner auch alle Einzelformen des Gesichtes, der Mund, die Nase, die Wangen, die Augen, in ihrer Erscheinung beinahe tektonisch klar aufgebaut, bei dem Kopf aus Pergamon wächst jede Einzelform weich hervor, und das ganze Gesicht ist in höherem Sinne eine beseelte Einheit.

116. **Die sogenannte Portlandvase.** Die Vase besteht aus dunkelblauem, fast schwarzblauem Glase, über diesen dunkeln Grund ist ein opaker weißer Glasfluß geschmolzen, aus dem die Figuren herausgeschnitten sind. Eine Deutung der Darstellung ist noch nicht gelungen. Die Vase soll gegen Ende des XVI. Jahrhunderts in Rom aufgefunden sein. Sie war zuerst im Besitz der Familie Barberini, dann in dem der Familie Portland, nach der man das kostbare Gefäß zu benennen pflegt. Im Jahre 1845 wurde sie mutwillig zerschlagen, aber glücklich wieder hergestellt. Heute gehört sie dem British Museum.

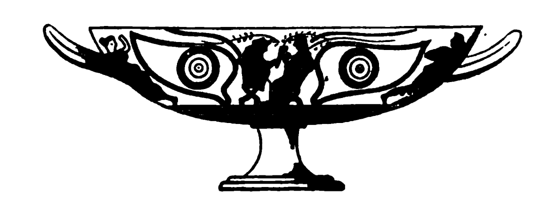
117. **Reliefs vom Ludovisischen Thron.** Im Jahre 1886 wurde in Rom in der Villa Ludovisi ein großer aus einem Block gehauener Thronsitz gefunden, dessen senkrechte Rücken- und Armlehnen auf der Außenseite frühgriechische Reliefs von außerordentlich feiner Arbeit zieren.

Die Darstellung der Rückenlehne: eine diademgeschmückte nur bis zur Mitte des Leibes dargestellte weibliche Figur im Armelchiton zwischen zwei beiderseits erhöht stehenden, sich ihr zuneigenden und ihre ausgebreiteten Arme haltenden Mädchen oder Frauen in gegürtetem Chiton.

Die Szene ist sicher mythologisch, doch ist ihre einwandfreie Deutung noch nicht gelungen. Vielleicht ist Aphrodite dargestellt, die aus dem Meere auftaucht, vielleicht Kora, die der Unterwelt entsteigt oder der Unterwelt anheimfällt.

Die beiden Reliefs der Seitenlehnen stehen in Beziehung zueinander und zu dem Hauptrelief. Ein Mädchen, eng in den über das Haupt gezogenen Mantel gehüllt, streut mit der Rechten Räucherwerk in die Räucherflamme, ein anderes Mädchen, nackt bis auf die Haube, das rechte Bein über das linke geschlagen, begleitet die Opferhandlung mit dem Spiel der Doppelflöte.

Das hier am Schluß angefügte Werk stammt aus dem Anfange des V. Jahrhunderts v. Chr.





DIE SAMMLUNG

„DIE WELT DES SCHÖNEN“,

welche diese „griechischen Bildwerke“ eröffnen, wird in einander langsam folgenden, jemalig in sich abgeschlossenen und selbständigen Bänden fortgesetzt werden. Der über die bildenden Künste hinaus auch auf die anderen Gebiete des Schönen weisende Titel macht das Aussprechen eines „Programms“ entbehrlich. — Die den zunächst als „Bilder-Bücher“ gedachten Bänden beizugebenden Texte werden kurz und von schlichter Zurückhaltung sein. — Die technische Herstellung wird nur ersten Firmen anvertraut werden, und wenn sich auch bei dem einzuhaltenden Einheitspreise des Verlages (M. 1.80) jeder eigentliche Luxus von selbst verbietet, so sollen die Werke der Sammlung dennoch in gewissem Sinne als „äußerste Leistung“ modernen Buchgewerbes angesprochen werden dürfen.

